
„PAN ZEMSTA"

NADCHODZI LATO FESTIWALI: KOSZALIN, ŁAGÓW, WROCŁAW

„Zodiak": MROCZNE ŚWIATY DAVIDA FINCHERA

Przyszłość obrazu: KONIEC MEDIÓW JAKIE ZNAMY

„Lady Chatterlay" i inni: BILANS FRANCUSKIEGO SEZONU

KINO

7,50 Zł (W TYM 0% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

6
CZERWIEC
2007

NAKŁAD 10.000 EGZ.



„EL OTRO" ARIELA ROTTERA

OTWIERA 8. FESTIWAL FILMÓW LATYNOAMERYKAŃSKICH

JULIO CHÁVEZ

ZAPRASZAM!!!

47th KRAKOW FILM FESTIVAL

31.05 – 5.06.2007

47. KRAKOWSKI FESTIWAL FILMOWY

WWW.CFF.PL

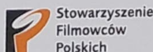
Producent:



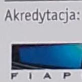
Współproducent:

APOLLO FILM Spółka z o.o.

Współorganizator:



Akredytacja:



Projekt zrealizowany przy wsparciu finansowym:

Ministerstwa Kultury

Gminy Miasta Krakowa

Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej

Województwa Małopolskiego

MEDIA Plus



Główny Partner Festiwalu oraz Główny Patron Medialny:



Partnerzy:



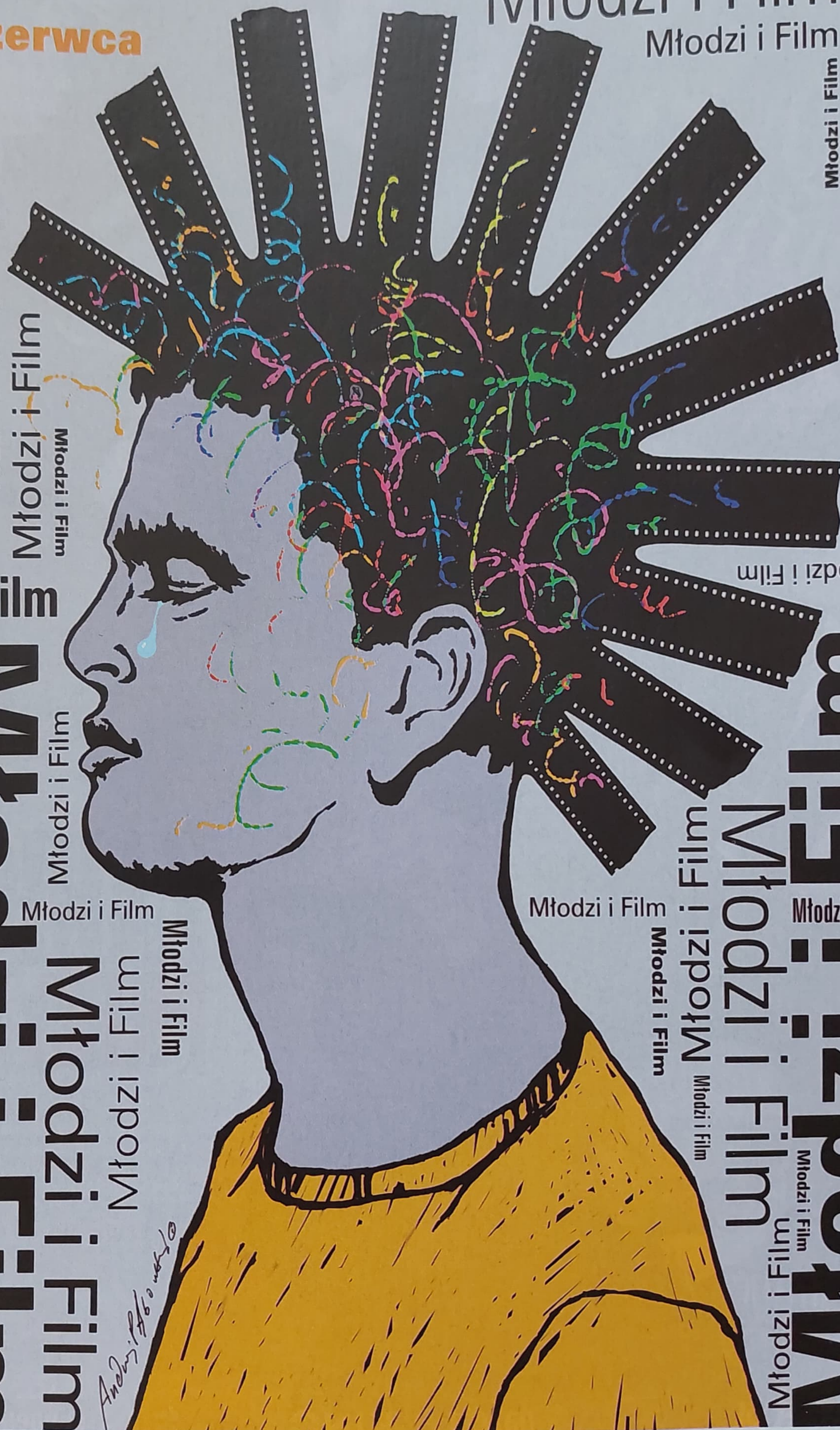
Patroni medialni:



26. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych

Koszalin
20-23 czerwca
2007

Młodzi i Film



Młodzi i Film

Młodzi i Film

Młodzi i Film

Młodzi i Film

Młodzi i Film

Projekt graficzny: A. Pągowski, M. Błażków

ZABIĆ PREZYDENTA

DEATH OF A PRESIDENT

ZOBACZ CO SIĘ STANIE

FILM4 present A BOROUGH FILMS PRODUCTION "DEATH OF A PRESIDENT"
Casting CINDY TOLAN Director of Photography GRAHAM SMITH
Production Design GARY BAUGH Score RICHARD HARVEY
Editor BRAND THUMIM Executive Producers LIZA MARSHALL PETER CARLTON
Line Producers DONALL McCUSKER CHRISTINA YAROTSIS
Producers GABRIEL RANGE SIMON FINCH ED GUINEY ROBIN GUTCH
Screenplay GABRIEL RANGE with SIMON FINCH
Directed by GABRIEL RANGE







W KINACH OD 8 CZERWCA

onet pl



gazeta

KINO



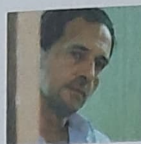
gazeta studencka

zone europa

KINO
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ
NR 480 ROK XLI CZERWIEC 2007

NR 6 CZERWIEC 2007

NA OKŁADCE: JULIO CHÁVEZ W FILMIE „EL OTRO" ARIELA ROTTERA (8. FESTIWAL FILMÓW LATYNOAMERYKAŃSKICH)



wydarzenia:



UCZESTNICY KWIETNIOWEJ KONFERENCJI O ASPEKTACH PRAWNYCH I EKONOMICZNYCH KINEMATOGRAFII

FOT. RADEK NAWROCKI/PISF

Polacy w sferze komunikowania medialnego – czyli kultury i demokracji zapośredniczonej, medialnej – są zapętleni i pełni hipokryzji. Obawiamy się wszyscy *mediokracji*, czyli kontroli mediów nad przepływem informacji, widząc problem wyłącznie w czarno-białej poetyce. Tymczasem chodzi o to, żeby dyskutować o zakresie *mediokracji*, a nie o samej jej obecności.

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 64

„Zodiak" to jeden z tych filmów, które przejdą do historii kina: jako pierwszy pełnometrażowy film z hollywoodzkiego mainstreamu, który został zrealizowany bez udziału taśmy filmowej, w całości zarejestrowany bezpośrednio na twardym dysku komputera.

(Fragment recenzji str. 68)



„ZODIAK"

Ponadto w numerze:

ZABÓJCA MOŻE ODEBRAĆ CI ŻYCIE NA WIELE SPOSOBÓW

JAKE GYLLENHAAL

MARK RUFFALO

ROBERT DOWNEY JR.

ZODIAK



FILM REŻYSERA **SIEDEM** I **AZYLU**

WARNER BROS PICTURES AND PARAMOUNT PICTURES PRESENT

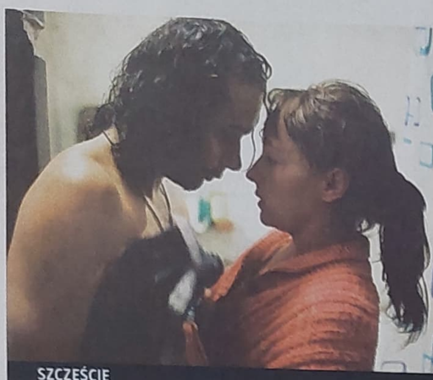
A PHOENIX PICTURES PRODUCTION A DAVID FINCHER FILM JAKE GYLLENHAAL MARK RUFFALO ROBERT DOWNEY JR ANTHONY EDWARDS "ZODIAC" BRIAN COX ELIAS KOTEAS DONAL LOGUE JOHN CARROLL LYNCH DERMOT MULRONEY MUSIC DAVID SHIRE MUSIC SUPERVISORS RANDALL POSTER AND GEORGE DRAKOULIAS EDITED BY ANGUS WALL PRODUCTION DESIGNER DONALD GRAHAM BURT DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY HARRIS SAVIDES A.S.C. EXECUTIVE PRODUCER LOUIS PHILLIPS PRODUCED BY MIKE MEDAVOY ARNOLD W MESSER BRADLEY J. FISCHER JAMES VANDERBILT CÉAN CHAFFIN BASED ON THE BOOK BY ROBERT GRAYSMITH SCREENPLAY BY JAMES VANDERBILT DIRECTED BY DAVID FINCHER

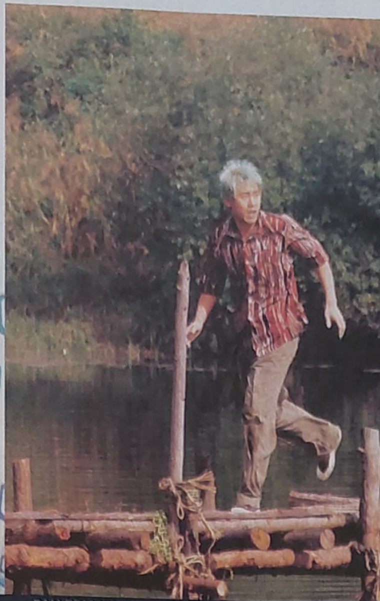
PHOENIX

www.thezodiacmovie.co.uk

grono.net | onet.pl | W KINACH OD 15 CZERWCA | Radio ZET




SZCZĘŚCIE

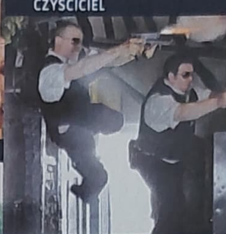

PAN ZEMSTA


ZABIĆ PREZYDENTA

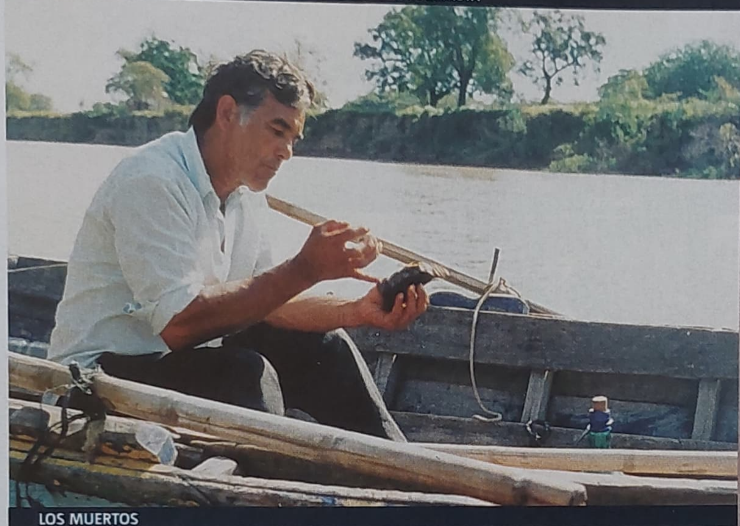

CZYŚCICIEL


RODZINKA ROBINSONÓW


GŁOSY 2


HOT FUZZ – OSTRE PSY


OCEAN'S 13


LOS MUERTOS



JESIENNA SONATA

repertuar. PREMIERY W CZERWCU

1.06

TROPICIEL
PATHFINDER
REŻ. MARCUS NISPEL. WYK. KARL URBAN, RUSSELL MEANS, MOON BLOODGOOD. USA-KANADA 2007. CINEPIX – IMPERIAL. 99'
Recenzja str. 68

LOS MUERTOS
REŻ. LISANDRO ALONSO. WYK. ARGENTINO VARGAS. ARGENTYNA 2004. MAÑANA. 78'
Recenzja str. 73

JESIENNA SONATA
HÖSTSONATEN
REŻ. INGMAR BERGMAN. WYK. INGRID BERGMAN, LIV ULLMANN, LENA NYMAN, HALVAR BJÖRK. FRANCJA-SZWECJA 1978. GUTEK FILM. 99'
Dramat. Na sławną pianistkę, odwiedzającą po latach swoją córkę, czeka druga córka, która z polecenia matki została zamknięta w szpitalu psychiatrycznym.

SZCZĘŚCIE
ŠTESTÍ
REŻ. BOHDAN SLAMA. WYK. ANNA GEISLEROVA, PAVEL LISKA, TATIANA VILHELMOVA, MAREK DANIEL. CZECHY-NIEMCY 2005. KINO ŚWIAT. 100'
Recenzja str. 65

RODZINKA ROBINSONÓW
MEET THE ROBINSONS
REŻ. STEVE ANDERSON. USA 2007. FORUM FILM. 102'
Animowany. Dwunastoletni wynalazca skonstruował maszynę pamięci, by poznać historię swojej rodziny.

8.06

GŁOSY 2
WHITE NOISE 2: THE LIGHT
REŻ. PATRICK LUSSIER. WYK. NATHAN FILLION, KATEE SACKOFF. USA-KANADA 2007. VISION. 99'
Horror. Abe cudem zostaje uratowany od śmierci. Wkrótce uświadamia sobie, że jest w stanie rozpoznać, kto niedługo umrze. Postanawia przeciwstawić się śmierci.

CZYŚCICIEL
CODENAME: THE CLEANER
REŻ. LES MAYFIELD. WYK. LUCY LIU, CEDRIC THE ENTERTAINER, NICOLLETTE SHERIDAN. USA 2007. BEST FILM. 91'
Komedia. Cierpiący na zaniki pamięci zostaje przekonany, że jest tajnym agentem, powiązanym z CBI i FBI.

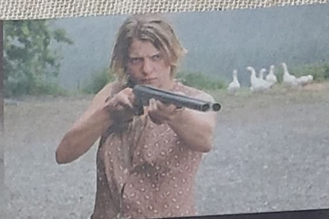
ZABIĆ PREZYDENTA
DEATH OF A PRESIDENT
REŻ. GABRIEL RANGE. WYK. HEND AYOUB, BRIAN BOLAND, BECKY ANN BACKER. WLK. BRYTANIA 2006. BEST FILM. 90'
Recenzja str. 72

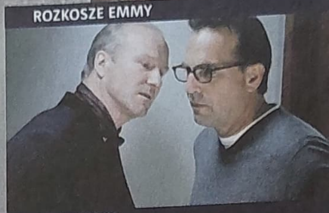
OCEAN'S 13
OCEAN'S THRITEEN
REŻ. STEVEN SODERBERGH. WYK. GEORGE CLOONEY, AL PACINO, BRAD PITT, MATT DAMON. USA 2007. WARNER.
Komedia sensacyjna. Danny Ocean zwołuje swych wspólników-włamywaczy, by pognębić potężnego właściciela jednego z kasyn.

HOT FUZZ – OSTRE PSY
HOT FUZZ
REŻ. EDGAR WRIGHT. WYK. SIMON PEGG, NICK FROST, MARTIN FREEMAN. WLK. BRYTANIA 2007. UIP. 121'
Komedia sensacyjna. Londyński policjant zostaje przeniesiony na prowincję, która okazuje się mniej cicha niż się wydawało.

PAN ZEMSTA
BOKSUNEUN NAUI GEOT
REŻ. PARK CHAN-WOOK. WYK. SONG KANG-HO, SHIN HA--KYUN, BAE DU-NA. KOREA PŁD. 2002. GUTEK 129'
Recenzja str. 66

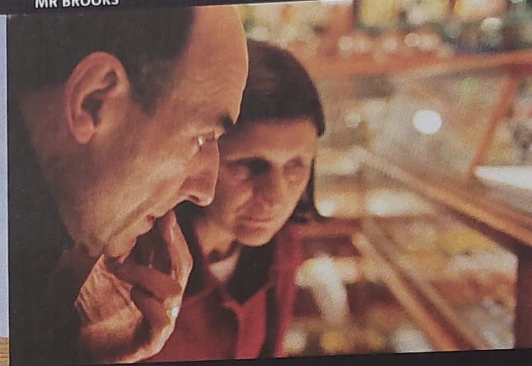

ZODIAK


ROZKOSZE EMMY


MR BROOKS


WSZYSCY TWOI ŚWIĘCI


SHREK TRZECI


WHISKY


WALLANDER: MASTERMIND


A WŁAŚNIE, ŻE TAK!


ROSARIO TIJERAS

repertuar. PREMIERY W CZERWCU

15.06

ZODIAK
ZODIAC
REŻ: DAVID FINCHER. WYK. JAKE GYLLENHAAL, MARK RUFFALO, ROBERT DOWNEY JR. USA 2007. WARNER BROS. 158'
Recenzja str. 70

ROZKOSZE EMMY
EMMAS GLÜCK
REŻ. SVEN TADDICKEN. WYK. JÖRDIS TRIEBEL, JÜRGEN VOGEL, HINNERK SCHÖNEMANN. NIEMCY 2006. KINO ŚWIAT. 99'
Recenzja str. 76

FANTASTYCZNA CZWÓRKA: NARODZINY SREBRNEGO SURFERA
FANTASTIC FOUR: RISE OF THE SILVER SURFER
REŻ. TIM STORY. WYK. IOAN GRUFFUDD, JESSICA ALBA, CHRIS EVANS. USA-NIEMCY. CINEPIX – IMPERIAL.
Film akcji. Kontynuacja przygód czwórki kosmonautów, którzy nabyli nadludzkich mocy.

A WŁAŚNIE, ŻE TAK!
BECAUSE I SAID SO
REŻ. MICHAEL LEHMANN. WYK. DIANE KEATON, LAUREN GRAHAM, PIPER PERABO, MANDY MOORE. USA 2007. SPI. 102'
Komedia. Samotna matka wychowała trzy córki, ale kiedy spotyka spóźnioną miłość, dorosłe córki zaczynają układać jej życie.

WSZYSCY TWOI ŚWIĘCI
A GUIDE TO RECOGNIZING YOUR SAINTS
REŻ. DITO MONTIEL. WYK. ROBERT DOWNEY JR, ROSARIO DAWSON, CHAZZ PALMINTIERI. USA 2006. SOLOPAN. 98'
Recenzja str. 75

22.06

WHISKY
REŻ. JUAN PABLO REBELLA, PABLO STOLL. WYK. ANDRES PAZOS, MIRELLA PASCUAL, JORGE BOLANI. URUGWAJ-ARGENTYNA-NIEMCY-HISZPANIA 2004. MAÑANA. 99'
Recenzja str. 74

ROSARIO TIJERAS
REŻ. EMILIO MAILLÉ. WYK. FLORA MARTÍNEZ, UNAX UGALDE, MANOLO CARDONA. KOLUMBIA-HISZPANIA-MEKSYK-FRANCJA-BRAZYLIA 2005. VIVARTO. 126'
Dramat. Płatna zabójczyni ze slumsów Medellin wchodzi w wyższe sfery miasta znanego z działalności narkotykowego kartelu.

PULSE
REŻ. JIM SONZERO. WYK. KRISTEN BELL, IAN SOMERHALDER, CHRISTINA MILIAN. USA 2006. ITI CINEMA. 90'
Horror wg scenariusza Wesa Cravena. Komputerowy haker nieświadomie znajduje przejście do świata zła.

WALLANDER: MASTERMIND
REŻ. PETER FLINTH. WYK. KRISTER HENRIKSSON, JOHANNA SALLSTROM, OLA RAPACE, ANGELA KOVACS. SZWECJA 2005. BLINK/GUTEK FILM. 102'
Kryminalny, pilot serialu tv: komisarz policji ściga przestępcę dezorganizującego pracę jego komisariatu.

HOSTEL 2
HOSTEL: PART II
REŻ. ELI ROTH. WYK. LAUREN GERMAN, BIJOU PHILLIPS, ROGER BART. USA 2007. UIP.
Horror. Trzy Amerykanki studiujące w Rzymie wyjeżdżają na weekend na Słowację.

MR BROOKS
REŻ. BRUCE A. EVANS. WYK. KEVIN COSTNER, DEMI MOORE, WILLIAM HURT. USA 2007. MONOLITH. 120'
Psychothriller. Stateczny obywatel dowiaduje się o istnieniu swego alter ego – bezwzględnego psychopatycznego mordercy.

29.06

SHREK TRZECI
SHREK THE THIRD
REŻ. CHRIS MILLER, RAMAN HUI. USA 2007. UIP.
Animowany. Kolejne przygody ogra Shreka, tym razem jako kandydata na następcę tronu.

NA PODSTAWIE INFORMACJI OD DYSTRYBUTORÓW. ZA ZMIANY DAT PREMIER REDAKCJA NIE ODPOWIADA

rozkosze Emmy

**Nigdy nie wiesz,
gdzie i kiedy spotkasz mężczyznę,
który pachnie jak Twoje marzenia...**

w kinach od 15 czerwca

Reżyseria: SVEN TADDICKEN Scenariusz: RUTH TOMA & CLAUDIA SCHREIBER

THE MATCH FACTORY presents a WÜSTE FILM and WÜSTE FILM WEST production in coproduction with SWR JORDIS TRIEBEL JÜRGEN VOGEL HINNERK SCHÖNEMANN MARTIN FEIFEL KARIN NEUHÄUSER and NINA PETRI Script RUTH TOMA CLAUDIA SCHREIBER based on the novel by CLAUDIA SCHREIBER Cinematography DANIELA KNAPP Production Design PETER MENNE Costume Design UTE PAFFENDORF Make-Up HENNY ZIMMER Casting SIMONE BÄR Sound ANDREAS WÖLKI Sound Mix RICHARD BOROWSKI Original Music CHRISTOPH BLASER STEFFEN KAHLES Editing ANDREAS WODRASCHKE Production Manager CHRISTIAN FÜRST Associate Producer BJÖRN VOSGERAU KRISTINA LÖBBERT Commissioning Editor SABINE HOLTGREVE Producer RALPH SCHWINGEL STEFAN SCHUBERT HEJO EMONS Directed by SVEN TADDICKEN

WÜSTE eeap SWR german films WÜSTE FILM WEST KINO SWIAT DOLBY DIGITAL SURROUND EX filmförderung hamburg BKM Filmförderung des Bundes FFA THE MATCH FACTORY

MEDIA Przegląd A4 zwierciadło Gazeta.pl STOPKLATKA DOBRA STRONA FILMU polki.pl LAIF

MIĘDZY DZIEŁEM



CZY CHCEMY BYĆ JAK CELEBRITIES? MICHAŁ WIŚNIEWSKI, „GWIAZDOR" SYLWESTRA LATKOWSKIEGO

NADCHODZI KONIEC MEDIÓW?

WIESŁAW GODZIC

Zorganizowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej i Stowarzyszenie Filmowców Polskich konferencja „Aspekty ekonomiczne i prawne funkcjonowania przemysłu filmowego w Polsce" (23-24 kwietnia br.) zgromadziła producentów, przedstawicieli mediów nadawczych, specjalistów do spraw nowych technologii i ekonomistów. To była ważna dyskusja o udziale mediów elektronicznych w kosztach produkcji filmowej, zróżnicowaniu form dystrybucji, wpływie nowych technologii na filmowy rynek i rosnącej roli koprodukcji. Przedstawiamy fragmenty wystąpienia prof. Wiesława Godzica ze Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, omawiającego aspekty funkcjonowania filmu w strefie między dziełem a towarem.

Historia filmu nie powinna być wyłącznie historią sztuki filmowej – często kontekst oglądania w zasadniczy sposób buduje znaczenie danego filmu. Już na początku XX wieku w chicagowskich kinoteatrach powstała przechowalnia dla dzieci, których rodzice chcieli obejrzeć film, pierwsze sale klimatyzowane pojawiły się w 1917 roku, zaś w latach 30. klimatyzacja zawitała do większości sal kinowych. Także w latach 30. efektywnie działał system promocji, podarunków i licznych konkursów: przed projekcjami albo w ich trakcie rozdawano zastawy stołowe, pończochy, artykuły gospodarstwa domowego. W poniedziałki i wtorki – najsłabsze dni pod względem frekwencji – odbywała się loteria biletów.

A TOWAREM

PO CO CHODZIMY DO KINA?

W czasie Wielkiego Kryzysu rozpoczęto sprzedawanie jedzenia w pobliżu sal kinowych. Dlaczego tak późno? Bo właściciele kin obawiali się asocjacji z miejscami niżej uplasowanymi w hierarchii społecznej, gdzie odbywały się pokazy burleski, czyli striptizu. Skoro jednak po 30 latach film okrzepł jako rozrywka, ale i sztuka, zniknęły także tamte obawy. Zaczęło się od lizaków i cukierków, potem pojawił się symbol amerykańskiej kultury popularnej – prażona kukurydza, sprzedawana najpierw na zewnątrz kina, następnie w kinowym holu.

Po zakończeniu wojny o strefę wpływów między Coca Colą a Pepsi w amerykańskich kinach pojawiły się napoje. Kącik barowy rozrastał się – z czasem wprowadzono nawet specjalne przerwy na posiłek podczas seansu. Jak twierdzi jeden z historyków kina amerykańskiego, w połowie lat 80. (a najprawdopodobniej i wcześniej) przeciętny widz wydawał na jedzenie w kinie prawie tyle samo, ile kosztował bilet wstępu. W pierwszej kolejności kupował kukurydzę i napoje, potem hot-dogi i lody, zaś na końcu listy znalazły się cukierki i słodycze, od których zaczynał spożywczy przemysł X Muzy.

Człowiek nie po to chodzi do kina, żeby jeść prażoną kukurydzę – byłby to nonsens. Ale równie poważnym błędem byłoby twierdzić, że fakt kupowania jedzenia za kwotę bliską cenie biletu jest nieistotny – i to z wielu punktów widzenia.

Przyczyny, dla których chodziło się do kina, przenikliwie opisał Roland Barthes w eseju „Wychodząc z kina": *Podmiot, który tutaj mówi, musi się przyznać do jednej rzeczy: lubi wychodzić z sali kinowej. Znalazłszy się na oświetlonej i dosyć pustej ulicy (chadza tam zawsze wieczorem i w środku tygodnia), kieruje się miękko w stronę jakiejś kawiarni, idzie cicho (nie lubi raczej rozmawiać od razu o filmie, który właśnie zobaczył), trochę zdrętwiały, wymięty, zmarznięty, krótko mówiąc, senny: chce mu się spać – oto, o czym myśli: jego ciało stało się czymś ospałym, łagodnym, spokojnym: miękkim niczym śpiący kot, czuje się, jakby był bez szkieletu albo raczej (gdyż w przypadku konstytucji moralnej odpoczynek może być tylko tam) nieodpowiedzialny. Krótko mówiąc, jest rzeczą oczywistą, że wychodzi ze stanu hipnozy.*

W ten właśnie sposób wychodzi się często z kina. W jaki sposób wchodzi się tam? Wyjąwszy przypadek – coraz częstszy, co prawda – dokładnie sprecyzowanych potrzeb kulturalnych (film wybrany, pożądany, przedmiot prawdziwego przedwstępnego podniecenia, idzie się do kina z powodu bezczynności, czasu wolnego, w stanie gotowości. Wszystko dzieje się tak, jakby jeszcze przed wejściem na salę połączyły się wszystkie klasyczne warunki hipnozy: pustka, bezczynność, brak zajęcia: to nie wobec filmu i przez film się marzy; czyni się to nieświadomie, zanim zostanie się widzem. Istnieje „sytuacja kina", która jest pre-hipnotyczna.

Ten klasyczny model o podłożu psychoanalitycznym ulega dziś rozluźnieniu, ale nie stoi w konflikcie – w moim przekonaniu – z zasadniczym nastawieniem kinomana poszukującego rozrywki i oczekującego jej w tym właśnie miejscu. Rozrywka nie przeczy chęci poddania się swoistej hipnozie.

Historia kina obfituje w liczne przykłady takich starań, zarówno na ekranie, jak i – w mniejszym zakresie – przed nim. Amerykański producent William Castle na przełomie lat 50. i 60. ubiegłego wieku stosował dla swoich filmów klasy B niekonwencjonalne sposoby promocji. Chodziło o opakowanie filmu-towaru poprzez stworzenie zdarzenia lub zbudowanie szczególnego kontekstu. W trakcie projekcji horroru informował, że rodzina widza, który umrze ze strachu podczas seansu, otrzyma wysokie odszkodowanie pieniężne, nad widownią unosiły się świetliste zjawy, niektóre fotele wibrowały. W czasie innych projekcji na sali było głośno, bo – na przykład – informowano o ataku groźnego wirusa, zaś kilka minut przed zakończeniem mrożącej krew w żyłach fabuły robiono przerwę dla zatrwożonych. W Polsce lat 80. podobnych eksperymentów przed właściwą projekcją próbował realizator filmów animowanych Aleksander „Olo" Sroczyński w krakowskim kinie Mikro.

Chodzimy więc do kina po bardzo określone doznania: zarówno po rozrywkę, śmiech i zabawę, jak i po to, żeby obejrzeć zdarzenia nobilitowane społecznie i estetyczne. Ważne byłoby uświadomić sobie, że każdy z tych powodów wymaga profesjonalnej promocji, po prostu opakowania i precyzyjnego skierowania komunikatu do jednej (lub kilku) z tych grup.

FILM JAKO TOWAR POZA KINEM

„Świadek koronny" to drugi polski film – po „Odzie do radości", który trafił do dystrybucji w Internecie. Jednak to on powinien otrzymać palmę pierwszeństwa – za kontrowersyjne pojawienie się w sieci po 20 dniach od premiery kinowej. Dwie sieci kin zdjęły go z afisza, uważając, że jest *towarem wybrakowanym*. Tymczasem producent przyjął taką strategię bynajmniej nie z powodu złej oglądalności w kinach – przeciwnie: w pierwszych 3 tygodniach bilety kupiło 800 tysięcy widzów (a na otwarcie – 264 tysiące, świetny wynik w polskich warunkach). Decyzja o skierowaniu filmu do sieci wynikła z próby testowania nowego sposobu dotarcia produktu do konsumenta.

Sytuacja „Świadka koronnego" ma równie wiele plusów jak minusów: w Internecie film jest dużo tańszy niż w kinie, chociaż jego jakość jest gorsza (zależy od szybkości łącza), można go obejrzeć wielokrotnie w określonym czasie – a więc jego oglądanie może sprzyjać socjalizacji, kiniarze stracą – producent może zyskać. Ta nowa sytuacja stwarza ogromne wyzwanie dla właścicieli kin. Sytuacja jest nowa, ale nie specyficznie polska. W USA coraz poważniej myśli się o jednoczesnym skierowaniu filmu do premierowego rozpowszechniania w kinach, na DVD i w Internecie.

Głosy zza oceanu nie zawierają trwogi – pobrzmiewa w nich świadomość konieczności dokonania zasadniczych ruchów w dziedzinie dystrybucji filmu. Recenzent filmowy „New York Timesa", A.O. Scott, wręcz zachwyca się sytuacją, w której każdy z nas może oglądać jakikolwiek film w dowolnym miejscu i w każdej chwili. Ale zaraz myśli o kłopotach epoki nadmiaru informacji (określenie Johna Ellisa). Pomysł nie jest sam w sobie zbytnio rewolucyjny – podobne zachwyty rozlegały się, gdy w latach 80. pojawił się rynek kaset wideo. Scott policzył, że w zakres zainteresowania jego działu w NYT (a mowa o zeroekranowych kinach Manhattanu) wchodzi ok. 600 filmów rocznie, dwa razy więcej niż na początku dekady. Era nadmiaru istotnie przeżywa swoje najlepsze chwile. Setki filmów czekają w kolejce do promocji, bez której – nawet arcydzieła – nie mają szansy na kontakt ze swoim widzem. Trzeba prawdopodobnie – to sugestia Scotta – pożegnać się z dotychczasowymi regułami kwalifikowania filmów jako wartościowych czy artystycznych. Te sądy nie powinny opierać się na przekonaniach profesjonalnych krytyków czy strategiach marketingowych, ale na *stronniczych działaniach sieci społecznych*. Czy istotnie grupy niszowe, zespoły fanów, kultowe społeczności – to przyszłość podstawowych strategii docierania do odbiorców?

Sceptyk powie, że podobna sytuacja zaistniała w Stanach w latach 80., kiedy pojawiły się tanie kamkordery: ludzie nakręcali scenki z życia rodzinnego i wymieniali się nimi na wpół legalnie poprzez wypożyczalnie wideo. Dopiero po pewnym czasie po- ›

MIĘDZY DZIEŁEM A TOWAREM



RZĄDY POD DYKTANDO MEDIÓW: „KRÓLOWA" STEPHENA FREARSA



„ŚWIADEK KORONNY": W 20 DNI OD PREMIERY KINOWEJ W INTERNECIE

wstała audycja telewizyjna „American Funniest Home Video", która kontrolowała cyrkulację taśm niejako w imieniu wielkich korporacji. A jednak wydaje się, że uspokajający głos sceptyka spotyka się z silnym argumentem: to nie zwykłe powtórzenie – to zjawisko rozwija się z nieznaną wcześniej dynamiką.

Pojawiają się głosy krytyków, którzy nie wpadają w panikę w związku z przemianami ekranów, na których pojawiają się wizualne treści. Mówią: ekran jest ekranem, a oglądanie ruchomych obrazów w kinetoskopie nie jest tak dalekie od śledzenia akcji na ekranie iPoda. Z kolei internetowe adresy w rodzaju www.jaman.com czy www.greencine.com – należą do ciekawszych miejsc w sieci, z których można ściągnąć na swój komputer interesujące filmy. A jednak entuzjazm wydaje się osłabiony, bo ciągle jednak sama czynność trwa zbyt długo i powoduje na ogół frustrację (kto z nas lubi komunikat: *pozostał 1 dzień i 2 godziny do zakończenia pobierania*?).

Nie ulega wątpliwości, że jesteśmy na początku drogi związanej z przemianą zasadniczego elementu konstytuującego tę aktywność społeczną, którą nazywamy oglądaniem filmu. Zostaje ona na naszych oczach odłączona od miejsca zwanego kinem – nie musi się w nim odbywać – a znacznie taniej i bardziej praktycznie dla widza jest, gdy nie odbywa się w nim.

KONIEC MEDIÓW, JAKIE ZNAMY

W niedalekiej przyszłości (a w branży filmowej może to oznaczać zaledwie kilka miesięcy) prawdopodobnie doczekamy się w Polsce najgorszej z możliwych wersji rozwoju ruchomych obrazów. Oto spośród Europejczyków Polacy oglądają najwięcej telewizji, twierdząc jednocześnie, że pochodzi od niej wiele zła. Tym samym nie zamierzają szanować telewizji, bagatelizują ją, zaś deklarując ogólną jej zdolność do wpływania na innych, uważają, że ich to nie dotyczy (dając dowód istnienia efektu *trzeciej osoby*). W dodatku nie umiemy posługiwać się skomplikowanym mechanizmem tej maszynerii, ale nie sądzimy, że należy się jej uczyć, więcej – nie sądzimy, że czegokolwiek trzeba się tu uczyć. Można domniemywać, że taka sytuacja będzie miała silny wpływ na film – wszak telewizja jako kanał dystrybucyjny nabiera coraz większego znaczenia dla kina, zwłaszcza artystycznego.

Można to wszystko umieścić na obszarze *rewolucji komunikacyjnej*, ale i jej cechy jeszcze słabo rozpoznajemy. Zbyt rzadko uświadamiamy sobie potęgę samej zasady mediatyzacji i związków paraspołecznych, a przecież, jak twierdzą J. Shanahan i M. Morgan w swojej książce z 1999 roku o zastosowaniu teorii kultywacji do telewizji: *Większość z tego, co wiemy, albo sądzimy, że wiemy, nie była przez nas osobiście doświadczana*.

Polacy w sferze komunikowania medialnego – czyli kultury i demokracji zapośredniczonej, medialnej – są zapętleni i pełni hipokryzji. Obawiamy się wszyscy *mediokracji*, czyli rzeczywistej kontroli mediów nad przepływem (a nawet tworzeniem) informacji, widząc problem wyłącznie w czarno-białej poetyce. Gdy tymczasem chodzi o to, żeby dyskutować o zakresie *mediokracji*, a nie o samej jej obecności. Nikogo w kraju jednej z najstarszych demokracji nie dziwi, że – jak pokazuje najnowszy film Stephena Frearsa „Królowa" – zarówno królewskie otoczenie, jak i rząd Tony'ego Blaira podejmują decyzje w zależności od medialnych interpretacji wydarzeń politycznych.

Ta prawdziwa rewolucja polegać musi na zmianie sposobu korzystania z filmu i telewizji (w szczególności), a także nowych mediów, bo przecież *częściej oglądamy telewizję niż jej poszczególne programy* – jak ujął to Jeremy Butler w fundamentalnej książce „Television. Critical Methods and Applications" (1994). Takiej zmiany żądają nowe telewizje tematyczne oraz platformy cyfrowe.

Epoka *nadmiaru* w rozwoju telewizji musi spotkać odpowiednio przygotowanego telewidza. O jego cechach i metodach przygotowywania do właściwego jej użytkowania trzeba rozpocząć poważną rozmowę ze wszystkimi użytkownikami. Do niej zaś muszą się przede wszystkim przygotować instytucje regulacyjne i zarządzające mediami publicznymi. Tymczasem wykazują one na ogół bojaźń przed niekonwencjonalnymi działaniami, robią mniej niż powinny i/lub są niekompetentne.

Trzeba także zauważyć konsekwencje obserwacji Jerzego Kosińskiego zawartych w jego „Wystarczy być": *Spośród wielu rozmaitych rzeczy istniejących na świecie – drzew, trawy, kwiatów, telefonów, radioodbiorników, wind – tylko telewizja wciąż przystawiała lustro do swojej nietrwałej, wiecznie zmieniającej się twarzy.*

Bo współczesne media są w wielkim stopniu narcystyczne. Mówią dużo o sobie, zaś ich pracownicy pragną świecić światłem odbitym, pochodzącym od nowej kategorii gwiazd. Mianowicie *celebrities, znanych z tego, że są znani* – którzy, jak się wielu krytykom wydaje, wyjaławiają dyskurs, ale równie dobrze mogą go wzbogacać. To dzięki nim sprzedaje się wiele biletów do kina, to pomaga im zaistnieć na scenach innych mediów.

Ale też powstaje szansa, żeby dzięki *celebrities być sobą* – co na ogół znaczy: wcielić się w jakieś gotowe, już ukształtowane *ciało*. *Być sobą* – to zaklęcie w świecie płynnych tożsamości, w wielkim supermarkecie z wcieleniami. *Celebrities* nie są bynajmniej tymi gotowymi propozycjami-wcieleniami – na ogół nie chodzi o to, że chcemy być dokładnie tacy, jak Doda czy Michał Wiśniewski, puszący swoje sztuczne piórka w światłach reflektorów. Natomiast chcemy być kimś, kto podobnie jak oni wspiął się na szczyt sławy; podobnymi do nich, ale jednak jedynymi wersjami samych siebie – nie zaś ich kopiami. Dlaczego my, a nie ktoś inny? Pewnie dlatego, że wierzymy, iż jest w nas to *coś*, które nie może się ujawnić, dopóki nie poczujemy gorąca i metafizycznego dotyku świateł sceny.

I na koniec: nie musi być tak, że dzięki mediom – i działaniom ich funkcjonariuszy: producentów, dziennikarzy i konsumentów – wybór między *być* i *mieć* bez wątpliwości przechyli się na korzyść tego ostatniego. Zaś *mieć* powoli zacznie ustępować pola *wyglądać*. Ciągle można rozróżniać między postawami w świecie mediów: upodmiotowiającą i kreatywną a uprzedmiotowiającą i alienującą. Ciągle trzeba wierzyć, że tej transformacji medialnej można zarówno rozsądnie się przeciwstawić, jak i właściwie wykorzystać ją poprzez proces dyskusji, negocjacji i wreszcie zwyczajnego uczenia.

WIESŁAW GODZIC

8 Festiwal Filmów Latyno Amerykańskich

R. Kajzer

14-30 czerwca

www.manana.pl





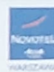


















AKTIVIST



KINO





wydarzenia



JERZY NOWAK, BOHATER FILMU „ISTNIENIE"

KRONIKA ZAPOWIADANEJ ŚMIERCI

MAGDALENA LEBECKA


MARCIN KOSZAŁKA



Sekwencja otwierająca: pejzaż miejski – bloki nad urwiskiem krakowskiego Zakrzówka – płynnie przechodzi w trudną do zidentyfikowania przestrzeń. Powolna, majestatycznie panoramująca kamera ujawnia jej detale: między anatomicznymi studiami organów ludzkich, w przezroczystych gablotach spoczywają ciała – integralne, nienaruszone, o niepokojącej urodzie. Stylizowana fraza muzyczna podkreśla lekko oniryczny klimat obrazu.

W filmie nie pada informacja, że to XVIII-wieczna kolekcja woskowych modeli z florenckiego Museo La Specola. Zbiór ten obrazuje szczególnie intensywną w tamtym czasie fascynację ciałem człowieka.

Dokument „Istnienie" Marcina Koszałki stał się głośny, zanim jeszcze wyłonił się z fazy projektu. Ale medialna burza była jedynie epizodem w długiej, meandrycznej drodze powstawania filmu. Projekt przekształcał się nieustannie: począwszy od różnych wersji tytułu – po ostateczną montażową układkę. Ale zmieniał się też sam reżyser, jego myślenie o filmie. Gdy zdjęcia ruszyły, miałam okazję poznać na planie filmowym główne postaci zaangażowane w tę produkcję.

Prehistoria „Istnienia" sięga zajęć z fotografii martwej natury na Wydziale Operatorskim UŚ. Obiektem rejestracji studenta II roku stały się preparaty w słojach w Akademii Medycznej. *Byłem wtedy w fazie słuchania zespołu Dead Can Dance, zainteresowania undergroundową, wstrząsającą fotografią Joela-Petera Wittkina, teatrem śmierci Kantora, ideą nadmarionety i manekina* – mówi Koszałka.

Właśnie wtedy zrodził się pomysł dokumentu o człowieku przekazującym nauce swoje ciało, które po jego śmierci istnieje w postaci preparatu. Poszukiwania protagonisty. Dzięki prof. Andrzejowi Skawinie – szefowi Zakładu Anatomii UJ – reżyser poznaje właściwą osobę. Jerzy Nowak, wybitny 80-letni aktor, mistrz drugiego planu, decyduje się na udział w tym – więcej niż artystycznym – eksperymencie.

To, co w projekcie najbardziej kontrowersyjne, trudne do zwykłej akceptacji (lub – jak wolą inni – rewolucyjne i odważne), dotyczyło dwudzielnej struktury filmu, w którym cezurą była śmierć wiodącej postaci. Marcin Koszałka tak to wtedy widział: *„Istnienie" rozegra się w dwu płaszczyznach czasowych – za życia bohatera i post factum. Wtedy kamera skupi się na studentach, którzy uczą się podstaw anatomii na formalinowym preparacie. Od razu mówię – niepotrzebne będą jakiekolwiek naturalistyczne efekty, śmierć nie zostanie pokazana w filmie. To rzecz o próbie zatrzymania czasu; o artyście, który wykorzystuje kreacyjnie swoje umieranie. W ten sposób buduje własne epitafium, świadomie zapisując ślad po sobie.*

Wiem, że podjęcie w filmie tak trudnego, ostatecznego tematu jest krokiem w jedną stronę. Jeśli popełnię błąd, nie będę mógł się bronić (fragment wywiadu dla kwartalnika „Kamera" z 2003 r.).

Ryzykowny pomysł zyskał aprobatę Jerzego Nowaka: *Dlaczego chcę robić film o moim umieraniu? Dla sławy! To jest piękna rzecz, że pod koniec mojego żywota teatralnego robię film, w którym mam główną rolę* (cytat ze ścieżki dźwiękowej).

Przeciek informacyjny do mediów ostro spolaryzował opinie: argumenty padające w dyskusji miały różny poziom i charakter.

A sam Jerzy Nowak dodawał: *Zarzuty wobec filmu odczytałem jako przejaw fałszu. Teatr współczesny epatuje tandetnym seksem i obscenami, a ludzi to nie peszy. Nie drażni też rynsztok słowny płynący ze sceny. Natomiast śmierć – to tabu. A przecież to jest wspaniały, choć najbardziej intymny temat. Dotyka nas wszystkich.*

– Niemądrzy są ludzie – mówi Andrzej Konic, przyjaciel państwa Nowaków – *którzy uważają, że są sprawy, o których nie powinno się głośno mówić, tylko przeżywać w klasztornym odosobnieniu. Jest to nieprawda. Bo to normalna ludzka rzecz – życie i umieranie* (cytat ze ścieżki dźwiękowej).

Pan Jerzy na początku traktował mnie z dystansem – opowiada Marcin Koszałka *– jak młokosa, który jeszcze niewiele potra-*

fi. Dopiero z czasem to się przełamywało – uznał we mnie reżysera. Bardzo się polubiliśmy, myślę nawet, że się przyjaźnimy.

Jerzy Nowak: *Nim Marcin zaczął zdjęcia, pokazał mi swoje prace. Między innymi dlatego właśnie, że je poznałem, zgodziłem się na udział w filmie. Poza tym odbyliśmy parę rozmów i okazało się, że to niegłupi facet, ma dobrze poukładane w głowie. No, może jest trochę „wariatny", ale w najlepszym tego słowa znaczeniu.*

Marcin Koszałka: *Pan Jerzy mówił, że „nigdy nie grał dokumentu" i bez scenariusza jest bezradny. Moim zadaniem było udowodnienie mu, że potrafi to zrobić.*

Jerzy Nowak: *Po pierwszym spotkaniu poprosiłem Marcina o scenariusz – pokazał mi coś w rodzaju zarysu, eksplikacji. No dobrze – mówię – ale to nie jest rozpisane na sceny! Kilkakrotnie przynosił mi co innego. Za każdym razem nic to mnie, jako aktorowi, nie dawało; to nie był materiał do grania. Po kilku kłótniach doszliśmy do wniosku, że scenariusz musi powstawać roboczo – ad hoc – w trakcie kręcenia. Koszałka dawał mi temat, a ja improwizowałem. Tak, że autorami scenariusza jesteśmy obaj.*

Wyjątkowość projektu polega właśnie na akcentowaniu partnerskiej relacji reżysera z bohaterem, który zostaje zaproszony do współtworzenia. Np. w jednej ze scen aktor omawia z Zygmuntem Koniecznym, jakiego rodzaju powinna być ścieżka muzyczna komponowana do „Istnienia". Inspiruje też sytuacje, które stają się później tworzywem dokumentalnym; z jego inicjatywy podjęta została szalona wyprawa do chorzowskiego parku rozrywki. Dochodzi do skutku planowana od dawna, ale wciąż odkładana podróż Jerzego Nowaka do kraju jego dzieciństwa – Bohorodczan na Ukrainie.

Jerzy Nowak: *Koszałka ciągle miał wątpliwości. Po scenie ślubu i tej na cmentarzu, gdy modlę się na grobie rodziców, pytał: czy pan grał, czy rzeczywiście był wzruszony? Jedno i drugie! Po tylu latach pracy człowiek zatraca granice, co jest grą, a co jest naprawdę. Wszystko, co robimy my – komedianci, w pewnym sensie nastawione jest na to, by się podobać.*

W trakcie długiego procesu powstawania „Istnienia" Marcin Koszałka pracował jako operator przy kilku fabułach (m.in. „Pręgach", „Kochankach z Marony") i dokumentach („Rozwój"). Realizował też autorskie filmy: „Imieniny", „Cały dzień razem" i drugą część rodzinnego cyklu – „Jakoś to będzie". Niedługo potem bohater tego ostatniego – ojciec reżysera – nagle zmarł.

Marcin Koszałka: *Pan Nowak miał wtedy problem kardiologiczny, czuł się niedobrze. Odwiedziłem go w klinice prof. Szczeklika wkrótce po śmierci ojca. Znalazłem się w podobnym pomieszczeniu, co u taty – sytuacja niespecjalnie radosna. Wiele wtedy rozmawialiśmy. Pomógł mi w tym okresie.*

Została nawet nakręcona scena naszej rozmowy o ojcu, w ogródku, w obecności mojej córki. Ale nie weszła do filmu, wyciąłem wszystkie fragmenty ze swoim udziałem. Koncepcja zapisana w scenariuszu, że reżyser jest jednym z bohaterów filmu, nie sprawdziła się.

Poważne problemy z kontynuacją realizacji pojawiły się po śmierci profesora Skawiny, mocno zaangażowanego w projekt i bardzo mu przychylnego.

Marcin Koszałka: *W paru ośrodkach akademickich przestraszono się, że film zaszkodzi środowisku lekarskiemu, natomiast prof. Konstanty Ślusarczyk ze ŚAM w Zabrzu od razu się zdecydował. Chyba dlatego, że „Istnienie" ma szansę propagować pewną postawę, wspierać ideę. Może ktoś kiedyś oglądając ten dokument pomyśli, by oddać swoje ciało nauce?*

Z profesorem Ślusarczykiem spotykam się w Zabrzu. Sekwencja rozmowy z Jerzym Nowakiem o warunkach przekazywania zwłok, a także o technologii ich preparowania została zarejestrowana dużo wcześniej.

Prof. Konstanty Ślusarczyk: *Muszę powiedzieć, że scenariusz mnie zachwycił – przedstawiał tę sprawę dokładnie tak, jak ja sam ją widzę. Wyraźnie podkreślono, że sceny prosektoryjne są marginesem całości – przewiduje się parę nakręconych w pracowni ujęć, które niewiele pokazując, więcej każą się domyślać. A to, co najważniejsze, dotyczy sensu życia pana Nowaka, sensu ludzkiej egzystencji w ogóle. Najbardziej ujęło mnie sformułowanie o „rembrandtowskim stylu" fotografowania.*

Poza tym od lat leży mi na sercu, by publicznie rozmawiać o tych problemach. A nie bardzo jest z kim. Nawet medycy niechętnie podejmują temat. Stąd mój entuzjazm, że nareszcie jest okazja, aby wydobyć głębsze znaczenie, wykraczające poza niezdrową sensacyjność.

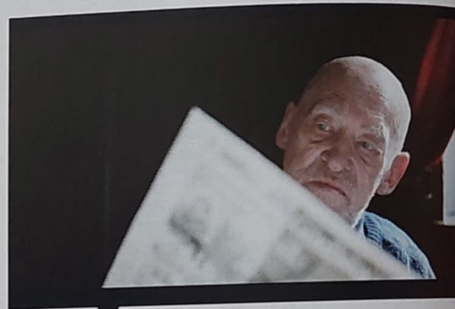
Liczyłem zwłaszcza na rozmowę z panem Nowakiem. Już w pierwszym momencie spotkania, z wewnętrznej, najgłębszej potrzeby zacząłem mówić, jaki to szlachetny gest. Chciałem jeszcze powiedzieć, że ten akt – ofiarę z siebie – uważam za najwyższą formę człowieczeństwa. Ale wtedy reżyser przerwał, że byłoby dobrze zachować tę kwestię do filmu, bo wypowiedziana po raz pierwszy zabrzmi naturalnie. Zdążyłem tylko dać mu tę książkę, „Atlas anatomii człowieka".

Za chwilę zaczną się zajęcia z anatomii w tutejszym prosektorium. Studenci usłyszą od profesora, jak należy rozumieć dualistyczny status preparatu, jak go traktować. To jest rzecz. Ale ta rzecz pochodzi od człowieka. Istnieje ta druga warstwa: *element człowieczeństwa*.

Najważniejsza decyzja, dotycząca raczej przesłania niż kształtu „Istnienia", została podjęta stosunkowo późno. Czy o rezygnacji z dwudzielnej kompozycji i jak najszybszej emisji filmu przesądziła w jakimś stopniu presja opinii publicznej albo nacisk producentów?

Marcin Koszałka: *Oczywiście, że uważnie wsłuchiwałem się w głosy innych, ale sam podświadomie czułem, jaką drogę mam obrać. Na początku rozważałem tylko tę ekstremalną sytuację. Ale człowiek dojrzewa – jak jest się młodym, to ma się szalone pomysły; wiek uczy właściwego dystansu. Poznawałem coraz bliżej pana Jerzego, przebywając z nim tyle czasu, więc byłoby dla mnie czymś niewyobrażalnym czekanie na jego śmierć i kontynuowanie pracy. Ale nie chodzi tu nawet o moje psychiczne samopoczucie. Podejrzewam, że media skierowałyby główny atak na mnie, jako cynika wykorzystującego swego bohatera, a przez to wytraciłyby z pola widzenia głębsze wartości.*

Odchodząc od dosłowności jednego przypadku, od wskazywania jednego konkretnego ciała – film otwiera szerszą perspektywę. Staje się hołdem dla ludzi, których szczątki leżą w sfotografowanych przeze mnie formalinowych sarkofagach.



W OCZEKIWANIU

Dla sensu „Istnienia" nie ma znaczenia fakt, czy pan Jerzy jest chory, czy nie i jaka to dolegliwość. Istotą sprawy jest jego świadomość przemijania, jego wybory oraz podejście do śmierci i życia – u jego schyłku.

W jednej ze scen filmu pan Nowak wypowiada taką myśl: „Gdybym znał godzinę swojej śmierci, życie stałoby się nie do zniesienia".

W studiu DARKLIGHT oglądam na monitorze ostatnią wersję montażową, film jeszcze *goły*, przed korekcją barwną i udźwiękowieniem. Zdjęcia są spokojne, wystudiowane. Szczególnie w zbliżeniach niezwykłej, wyrazistej twarzy Jerzego Nowaka. W scenach rozmów z żoną i przyjaciółmi ujmuje przemyślana kompozycja kadru, subtelność operowania głębią ostrości i malarskim światłocieniem. Po laboratoryjnej obróbce obraz zdominuje tonacja ciepła, przyjazna, *dająca nadzieję*, jak mówi reżyser. Żeby uniknąć estetycznej sztampy, zneutralizowany zostanie nawet zielonkawo-siny, podbity jarzeniówką koloryt scen nakręconych w zabrzańskiej AM.

Jednym z powodów przedłużającej się realizacji były bardzo wysokie standardy,

jakie plastycznej wizji narzucił autor. Zastosował środki charakterystyczne raczej dla fabuły – np. *flashbacki*, a przede wszystkim wywalczył drogi nośnik – film powstał na taśmie Super 16 mm. Te nieczęste w dokumencie *ekstrawagancje* stały się możliwe dzięki wysokiemu budżetowi, który zapewnili koproducenci – przede wszystkim stacja HBO („Istnienie" jest przeznaczone dla dokumentalnego pasma „Bez cenzury") i Studio OTO – producent wykonawczy, wspomagany dotacją z PISF-u.

a czasem krzyknąć do życia. Żeby było jeszcze, żeby trwało – opisuje Jerzemu Nowakowi swój pomysł na muzykę Zygmunt Konieczny. I mogłaby to być metaforyczna próba przybliżenia konwencji filmu.

Kolejne sceny przeplatają się, jak w poemacie barokowym, opalizującym zmiennymi tonacjami. Piękno sekwencji florenckiej kontrastuje ze zgrzebnym wystrojem zabrzańskiego prosektorium. Sceny kontemplacyjne kontrapunktują z dynamicznymi; fizjologia martwoty sąsiaduje z witalną młodością; humor podszyty jest rozpaczą, groza rozpraszana śmiechem; życie wychyla się ku śmierci.



WYWIAD Z MARCINEM KOSZAŁKĄ ORAZ JEGO KOMEDIA DOKUMENTALNA **„CAŁY DZIEŃ RAZEM"** W **MŁODYCH KADRACH** W TELEWIZJI KINO POLSKA. EMISJA W PONIEDZIAŁEK 2 LIPCA GODZ. 20.00 ORAZ W PIĄTEK 6 LIPCA OKOŁO GODZ. 22.30

„TEN FILM BYŁ DŁUGO RZEŹBIONY..."

Marcin Koszałka: *„Istnienie" jest moim protestem wobec żenującego poziomu zdjęć we współczesnym polskim dokumencie. Brud, niechlujstwo techniki cyfrowej byłyby przeciw powadze tematu. Uważam, że negatyw – ze swoją głębią, strukturą, ziarnistością – jest nie do zastąpienia. Czuję w tej chwili obrzydzenie do ręcznych kamerek typu Heady-cam, na których kręciłem swoje pierwsze filmy. Ciężka kamera na statywie, z długim obiektywem, wymusza skupienie i kreatywność twórcy.*

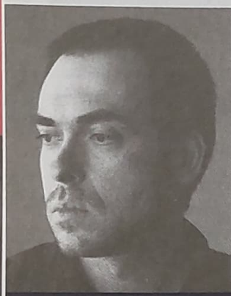
Chciałem, żeby to życie pokazało się z różnych stron, żeby było łagodne, i kokietujące. Potrzeba uśmiechnąć się do życia,

Film był bardzo długo *rzeźbiony*. Jak podkreśla reżyser, w zrytmizowaniu całości ważną rolę odegrała montażystka – Anna Wagner, pracująca przy wszystkich jego filmach. On sam jest autorem zdjęć, natomiast plenery krakowskie nakręcił Adam Nocoń – gliwiczanin, który *świetnie kadruje i ma świeże spojrzenie na przestrzeń miejską*. Precyzyjnie rozrysowaną przez reżysera, niełatwą sekwencję basenową sfilmował operator zdjęć podwodnych Maciej Tomaszek.

Sekwencja zamykająca: pod powierzchnią intensywnie błękitnej wody, całkowicie w niej zanurzony, pływa człowiek, bohater „Istnienia". Porusza się swobodnie, bardzo sprawnie, choć jego gesty wykonywane są w skupieniu, powoli. Ta odrealniona wizja niesie kojący spokój, poczucie uwolnienia. W bogatej symbolice akwatycznej wody pośredniczą między życiem a śmiercią, są końcem i początkiem wszystkiego, co ziemskie. Odchodzenie staje się powrotem.

MAGDALENA LEBECKA

ZDJĘCIA K. TRAJNER



GRZEGORZ JONKAJTYS

LUDZIE I WIRUSY

Z GRZEGORZEM JONKAJTYSEM, REŻYSEREM ANIMOWANEGO FILMU „ARKA", ROZMAWIA PIOTR ŚMIAŁOWSKI

Film Grzegorza Jonkajtysa otrzymał główną nagrodę „Best of Show" na tegorocznym festiwalu animacji komputerowej oraz efektów specjalnych SIGGRAPH. Ten odbywający się w Stanach Zjednoczonych festiwal jest największą imprezą na świecie prezentującą wykorzystanie najnowszych technik komputerowych dla potrzeb filmu. W tym roku zgłoszono do udziału w konkursie 905 tytułów. Film Jonkajtysa został także zakwalifikowany do oficjalnej selekcji 60. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes.

– Podobno realizację filmu animowanego zaczyna się często bez w pełni gotowego scenariusza. Istnieje tylko główny pomysł, a szczegóły historii kształtują się dopiero wraz z postępowaniem prac nad animacją. Czy tak było również w przypadku „Arki"?

– Scenariuszem mojego filmu był *storyboard*. Początkowy pomysł był taki: ziemię atakuje groźny wirus i ludzie muszą uciekać statkami – tytułowymi arkami – na morze. Ponieważ jestem rysownikiem, pominąłem po prostu etap zapisu scenariusza i stworzyłem od razu rysunki poszczególnych, następujących po sobie ujęć – tzw. scenariusz obrazkowy.

– Epidemia lub inne niebezpieczeństwo zmuszające ludzi do ucieczki z lądu było już wielokrotnie wykorzystywanym motywem w głównym nurcie kina fabularnego. Lecz film animowany widz ogląda chyba z nieco innym nastawieniem, zwracając uwagę najpierw na obraz, dzięki czemu nawet ewentualne odniesienia mogą być interesujące.

– Film animowany to historia opowiedziana w bardzo skrótowy sposób. Ważne stają się więc tu przede wszystkim symbole, język operujący skojarzeniami, które w ułamku sekundy przywołują kolejne konteksty. Ale choć ucieczka ludzi z lądu jako zawiązanie akcji pojawiła się w kinie już wiele razy, „Arka" wykorzystuje ten motyw jedynie jako pretekst, by opowiedzieć zupełnie o czym innym. Wierzyłem także, że moją siłą będzie zakończenie, które w ostatniej chwili zmusza do nowego spojrzenia na cały film. Ludzie uciekający przed epidemią – czy w istocie wizja mikrodramatu rozgrywającego się wewnątrz człowieka? Więcej nie chciałbym zdradzać przyszłym widzom...



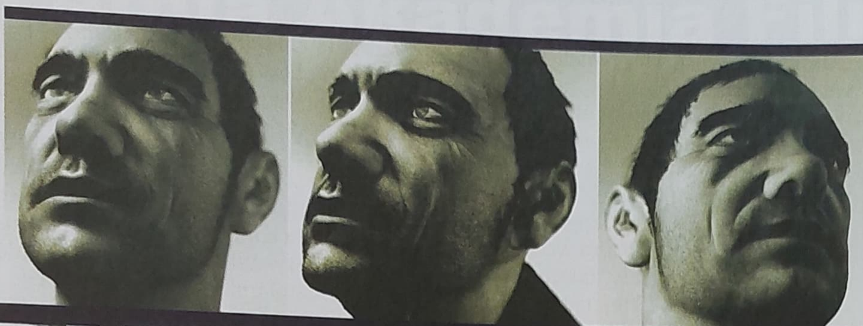
ANIMOWANA TWARZ BOHATERA FILMU (EFEKT KOŃCOWY)

– Główny bohater „Arki" przewodzi ludziom poszukującym *zdrowego* lądu. Jego twarz wyraża przede wszystkim zmęczenie, czasem wzruszenie (piękna scena, gdy jest bliski płaczu), ale i zaciętość. Jest w tej twarzy jednak jakaś zwierzęcość, trudno sobie wyobrazić, by mogła wyrażać pogodne uczucia. Jak rodziło się pana wyobrażenie o tej twarzy?

– Najbardziej zależało mi na tym, by dominował na niej smutek, by była naznaczona cierpieniem. Droga od tworzenia pierwszych szkiców twarzy głównego bohatera „Arki" do jej ostatecznej wersji była jednak dosyć długa. Najpierw myślałem nawet, by była to po prostu głowa psa, ale szybko zrezygnowałem z tego pomysłu. Prosiłem różnych kolegów, by zaproponowali swoje szkice tej twarzy, ale żaden z projektów nie był tym, czego szukałem. Głowa bohatera – zresztą podobnie jak cała sylwetka – powstała ostatecznie według mojego projektu. I choć jest to człowiek, widać tu pewną pozostałość po koncepcji, by był to pies. Z profilu jego twarz przypomina nieco mordę bulteriera. Także twarze epizodycznych postaci mają zwierzęce cechy, co widać szczególnie dzięki osadzeniu oczu. Ich nosy są natomiast płaskie i szerokie. Takie rozwiązanie ma bardzo prostą przyczynę: skoro rzecz rozgrywa się na arce, powinny się nasuwać pewne wizualne skojarzenia ze zwierzętami.

– Stworzenie animowanej twarzy jest podobno bardzo trudne. Wielu początkujących twórców animacji rezygnuje z podobnego zamierzenia. Czy w decyzji, by ludzkie twarze w pana filmie wyglądem i mimiką odbiegały jednak od rzeczywistego wizerunku człowieka, nie było także ucieczki od niedoskonałości animacji?

– Tak, choć przyznam, że chciałem zmierzyć się przy „Arce" z animacją realistycznej twarzy; wzorowałem się na jednym z amerykańskich aktorów; jeśli ktoś zgadnie, na którym – punkt dla niego. To okazało się jednak niebywale trudne i w moim przypadku skończyło się tylko na projekcie. Dodam, że nie widziałem jeszcze wygenerowanej na komputerze ludzkiej twarzy, która nie byłaby *pusta* i niosłaby ze sobą jakieś emocje. Człowiek codziennie patrzy w lustro, spotyka się z innymi. Dlatego nawet w najbardziej realistycznym komputerowym ekwiwalencie twarzy dostrzeże od razu jakiś fałsz. Bardzo dobrą metodą dla twórcy animacji jest więc stylizacja, która pozwala na pewne przerysowanie, uproszczenie mimiki bohatera.



„ARKA": POCZĄTKOWY PROJEKT TWARZY BOHATERA



TYTUŁOWA ARKA

– Jest w pańskim filmie także scena, gdy główny bohater – zaraz potem, gdy uświadamia sobie, że jest nosicielem wirusa – wpada w furię. Animacja ma w tej scenie charakter uderzająco realistyczny. Czy realizując ten fragment, odwzorowywał pan wprost czyjeś ruchy?

– Tak. Sfilmowałem siebie odgrywającego scenę złości: rzucałem przedmiotami, wykonywałem agresywne ruchy. Później, w momencie animowania postaci, miałem otwarty plik z tym nagraniem i na tej podstawie – klatka po klatce – wprawiałem w ruch mojego bohatera. Wiele osób mówiło mi jednak, że jego ruchy są mimo wszystko trochę nienaturalne. Pokazałem im wówczas to oryginalne nagranie ze mną i zobaczyli, że ja naprawdę się tak ruszam...

– Zwraca także uwagę specyficzny montaż tego fragmentu.

– Sposób, w jaki zostały połączone ze sobą poszczególne ujęcia ruchów bohatera, przeczy tradycyjnej sztuce montażu. Montaż tej sceny jest bowiem nieco rwany, żaden ruch bohatera nie ma zakończenia. Ale myślę, że taki chwyt dynamizuje ten fragment, nadaje mu odpowiedni klimat.

– Postać głównego bohatera nie znika prawie w ogóle z ekranu. Otacza go wiele drobnych przedmiotów. Widzimy go w różnych sytuacjach, w końcowej scenie bardzo się jednak zmieni. To chyba efekt pracy sztabu ludzi.

– Model powstał na podstawie moich rysunków. Stworzył go Radek Nowakowski. Wiele osób zajmowało się takimi szczegółami jak model buta czy ubrania. Niektórzy robili modele wspomnianych przez pana drobnych przedmiotów, głównie tych w kajucie bohatera. Makietę wnętrza tego pomieszczenia i makietę korytarza arki zrobił natomiast Marcin Kobylecki – producent filmu, a makietę wnętrza hali statku wykonał Tomas Mayer, z którym przyjaźnię się od czasu studiów na ASP. Wiele pozostałych rzeczy robiłem sam na swoim komputerze, wieczorem, po godzinach.

– Czy były w ekipie też osoby odpowiedzialne za całe sekwencje?

– Nie pracowaliśmy według dokładnego planu. Napisałem sobie po prostu, czego w tym filmie potrzebuję i jeśli ktoś był chętny i miał akurat czas, proponowałem, by to zrobił. Jeśli chodzi o całe sekwencje, to tę najważniejszą – gdy statki osaczają wyspę – wykonał Akira Orikasa.

– Kolorystyka ujęć arki i sama jej budowa tworzą bardzo ciekawe zestawienia. W początkowych ujęciach, gdy widać tylko jeden statek stojący przy brzegu, myśli się o nim jako o biblijnej arce. Jest ogromna, ale jest w niej jakaś gracja. Ujęciu towarzyszą ciepłe barwy. Natomiast jej wnętrze przywodzi na myśl łódź podwodną. Na dodatek jest tam dosyć brudno i ciemno. Mamy tu więc przeciwstawienie kolorów niejako pozytywnych i negatywnych, a także czegoś biblijnego z czymś współczesnym.

– Zależało mi na podobnym kontraście, ale proszę zwrócić uwagę, że te wnętrza nie są zbyt nowoczesne. Przypominają raczej pomieszczenia łodzi podwodnej z drugiej wojny światowej. Komputer jest tam jedynym urządzeniem elektronicznym, które także jest dosyć leciwe. To wnętrze nie ma stricte współczesnego ani futurystycznego wyposażenia.

– Czy miało to sugerować, że ci ludzie mogą już długo przebywać na wodzie w poszukiwaniu nieskażonego lądu?

– Nie myślałem o tym w ten sposób. Zapełniłem to wnętrze takimi sprzętami, po- >

nieważ wydawało mi się, że w momencie, gdy człowiek przed czymś ucieka, bierze tylko to, co ma pod ręką. Te arki stały się więc swego rodzaju śmietniskiem techniki. Zależało mi poza tym, by poprzez ten chwyt oderwać moją historię od konkretnego umiejscowienia w czasie.

– Od kilku lat mieszka pan i pracuje w Ameryce. W firmie Cafe FX współtworzył pan efekty specjalne do takich filmów jak „Gothica", „Hellboy", „Sin City", a ostatnio do „Labiryntu Fauna". Co spowodowało zatem, że zdecydował się pan na produkcję „Arki" w Polsce?

– Na ten wybór wpłynęła osoba Marcina Kobyleckiego, mojego przyjaciela i producenta filmu, oraz fakt, że do realizacji „Arki" mogliśmy użyć urządzenia Motion Control, które jest własnością studia Platige Image, gdzie pracuje Marcin. Motion Control to w istocie robot, którego używa się do ruchomych zdjęć. Pozwala on wykonywać precyzyjne ruchy w przestrzeni przymocowaną do niego kamerą lub aparatem, a później wielokrotne powtarzać identyczną trajektorię.

– Czy – w pewnym sensie – to taki bardziej zaawansowany statyw filmowy?

– Tak, tylko że my nie używaliśmy kamery, bo wzrosłyby wtedy koszty produkcji, musielibyśmy wywoływać film i skanować go później do komputera. Użyliśmy aparatu cyfrowego, a poszczególne ujęcia realizowaliśmy techniką poklatkową, łącząc klatki na komputerze. Dzięki Motion Control każdy ruch, który mieliśmy już wcześniej zaprogramowany, mogliśmy powtórzyć na przykład z innym oświetleniem. Poza tym sfotografowane w ten sposób klatki miały dużo lepszą rozdzielczość niż skany z taśmy filmowej. Tej samej techniki użył Tim Burton, kręcąc „Gnijącą pannę młodą". Gdy jego film wchodził na krany kin, ja byłem już w trakcie pracy nad „Arką". Na pomysł tej metody realizacji wpadliśmy obaj niezależnie od siebie, z czego – nie ukrywam – jestem bardzo dumny.

– Wrócę jeszcze do pana pracy w Ameryce. Czy w realizacji cyfrowych efektów specjalnych do pełnometrażowych filmów jest miejsce na prawdziwie twórcze działanie? Czy nie jest to przede wszystkim wykonywanie konkretnych poleceń reżysera, który ma sprecyzowaną wizję jakiegoś ujęcia?

– To zależy od projektu. Jeżeli reżyser ma plastyczną intuicję i sam potrafi rysować, wówczas rzeczywiście realizuje się jedynie jego wytyczne. Jeśli natomiast wymyślił tylko ogólny zarys ujęcia, można przedstawić mu kilka własnych interpretacji, z których on – najczęściej – jedną akceptuje. Sporo miejsca na własną twórczość daje też animacja w filmach pełnometrażowych. W „Labiryncie Fauna" musieliśmy na przykład od podstaw tworzyć ruch i gesty kilku postaci, a w tym przypadku nie przenosiliśmy ruchu z człowieka na kukiełkę, bo stwory te były zupełnie niehumanoidalne. Reżyser, Guillermo del Toro, dał nam tylko ogólne wskazówki – na przykład co ma się dziać z tymi postaciami albo w którym miejscu ekranu mają się znajdować. Reszta zależała już tylko od naszego pomysłu. Bardzo ciekawa była też praca przy „Sin City" Roberta Rodrigueza i Franka Millera. Chociaż ten film to wierna adaptacja komiksu Millera, przeniesione stamtąd rysunki musieliśmy dopełnić wieloma detalami. Oryginały Millera cechuje wprawdzie bardzo czytelna grafika i wyraźne kolory, ale są to w gruncie rzeczy bardzo proste i schematyczne rysunki.

– Filmy, przy których pan współpracował – to filmy z udziałem aktorów; nie zachęca to pana, by w przyszłości samemu – jako reżyser – spróbować pracy z nimi?

– Oczywiście. Nie wykluczam wprawdzie, że zrealizuję jeszcze jakiś film animowany, ale chciałbym przede wszystkim nakręcić pełnometrażowy film z aktorami. Wykorzystałbym przy tym moje doświadczenia z animacją i efektami specjalnymi. To może być siła moich przyszłych filmów. Bo często jest tak, że reżyser, który sam nie zetknął się z techniką komputerową, nie wie, że pewne efekty, które sprawiają wrażenie skomplikowanych, można bardzo prosto uzyskać. Rezygnuje więc z jakiejś sceny już na etapie pisania scenariusza, bo wydaje mu się zbyt kosztowna. Ja natomiast wiem dokładnie, jak w dosyć tani sposób stworzyć na ekranie widowiskowe ujęcia. ■


OBRAZ W TECHNICE MOTION CONTROL

8 Letnia Akademia Filmowa 7

10 – 19 sierpnia 2007



Carlos Saura

From Praga with love

Filmowy najazd Hunòw

Kino w pięciu smakach

Festiwalowe remanenty

Klubowy karnet

Kino nocne

250 filmów

Zwierzyniec 2007

proj. graf. krzysztof szczęsny > szczesny@op.pl

www.laf.net.pl

organizator:



współorganizatorzy:







URZĄD MIASTA ZWIERZYNIEC





DKF "Bariera"
ACK UMCS
"Chatka Żaka"

sfinansowano ze środkow:



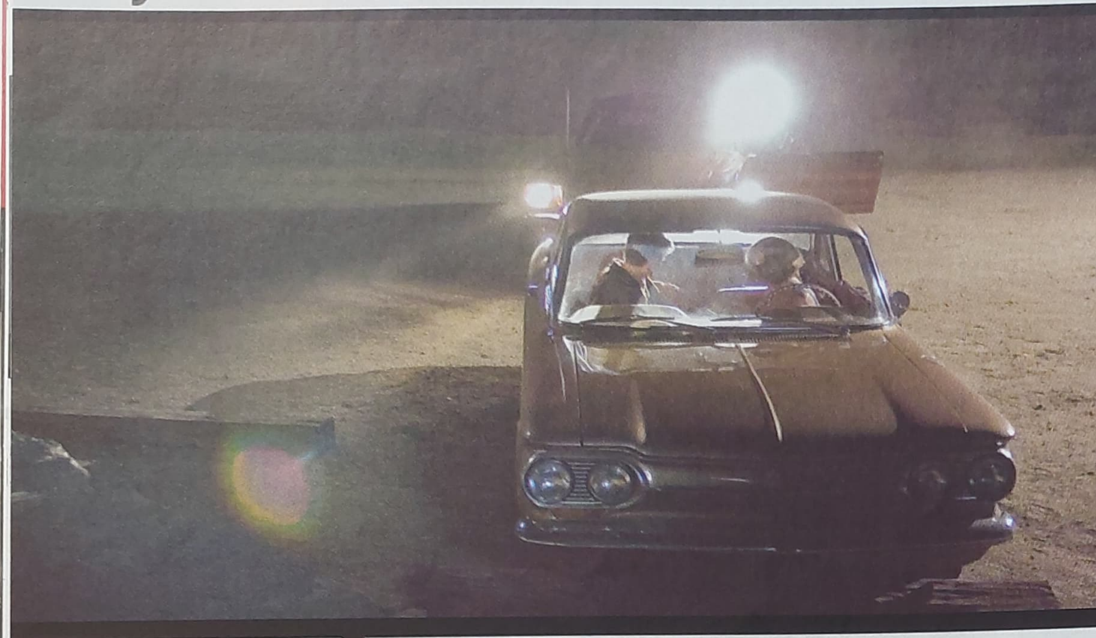


Program Operacyjny "EDUKACJA KULTURALNA I UPOWSZECHNIANIE KULTURY"

Visegrad Fund

sponsor:





„ZODIAK": NOCNA SCENA NA PARKINGU



DAVID FINCHER NA PLANIE

MROCZNE ŚWIATY DAVIDA FINCHERA

KONRAD J. ZARĘBSKI

Zawodowa i artystyczna kariera autora „Zodiaku" zdaje się mieszanką starego i nowego kina. Mieszanką charakterystyczną dla naszych czasów, a jednak zaskakującą, rzadko bowiem takie połączenie tworzy nową jakość.



JAKE GYLLENHAAL, CHLOE SEVIGNY

Na swoje ósme urodziny David Fincher poprosił rodziców o wiatrówkę albo kamerę filmową 8 mm, doskonale wiedząc, że na broń się nie zgodzą. Zainteresowanie kinem rozbudził w nim reportaż z planu westernu „Butch Cassidy i Sundance Kid": to z niego dowiedział się, że filmu nie trzeba kręcić według chronologii zdarzeń na ekranie i na czym polegają efekty specjalne. Zaczął rysować i rzeźbić, by projektować coraz ciekawsze efekty w swoich filmach. W rodzinie nikt nie podzielał jego pasji. Ale miał szczęście: dwa domy dalej zamieszkał George Lucas. Już jako osiemnastolatek Fincher podjął pracę w Industrial Light & Magic. Pracował przy efektach „Powrotu Jedi" i „Indiany Jonesa". Szybko zwrócił na siebie uwagę. Podczas przerwy obiadowej starał się siadać blisko reżyserów i producentów, włączał się w ich rozmowy, podsuwając wcale interesujące pomysły. Nikt się nie dziwił, kiedy po czterech latach odszedł z ILM: był przecież stworzony do innych rzeczy niż efekty specjalne. Ale praca u George'a Lucasa okazała się ważnym doświadczeniem. W 1984 roku Fincher zadebiutował jako reżyser społecznej reklamówki American Cancer Society. Filmik przedstawiał płód w łonie matki, zacią-

gający się dymem tytoniowym. Wrażenie było szokujące, o młodym twórcy zrobiło się głośno, choć nie ukończył żadnej szkoły filmowej, poza letnim kursem na jednym z uniwersytetów. Zaproponowano mu realizację filmu dokumentalnego o piosenkarzu Rickym Springfieldzie: sposób, w jaki Fincher ustawił sekwencje muzyczne, spodobał się w branży. Wkrótce został jednym z najciekawszych realizatorów wideoklipów – pracował z Paulą Abdul, Stingiem, Aerosmith, Billy Idolem, Michaelem Jacksonem, Madonną i Rolling Stonesami (za klip do ich „Love Is Strong" otrzymał nagrodę Grammy za 1994 r.). Madonna zaproponowała mu realizację filmu ze swego *tournèe* Blond Ambition, ale odmówił. Zrobiony przez kogoś innego film znany jest jako „W łóżku z Madonną". Na wejście w świat wielkiego kina Fincher nie czekał jednak długo. Mając 27 lat znalazł się na planie najdroższego filmu, jaki kiedykolwiek w Hollywood powierzono debiutantowi.

GORZKA SZKOŁA ZAWODU

Producenci filmu „Obcy 3" (1992) tak się spieszyli, by zdążyć z premierą na dziesiątą rocznicę powstania oryginału Ridleya Scotta, że wybudowali dekoracje i zaczęli zdjęcia, zanim scenariusz był gotowy. Zaskoczony sytuacją Renny Harlin zrezygnował z pracy nad filmem, podobnie Vincent Ward, który wycofał się po nakręceniu sporej części materiału. Większość z planowanego budżetu 45 mln dolarów została już rozdysponowana, gdy pojawił się David Fincher. Powiązał poszczególne wątki w całość, zatarł różnice między materiałem nakręconym przez Harlina, Warda i siebie, nadając filmowi jednolitą fakturę i tworząc mroczną, wręcz odpychającą wizję świata przyszłości. Recenzję „Obcego 3" Roger Ebert zaczął słowami: *To najlepiej wyglądający zły film, jaki widziałem: triumf scenografii nad klapą scenariusza, który docenią bardziej oczy niż umysł.* Na młodego reżysera posypały się gromy, a on wziął całą winę na siebie – począwszy od przekroczenia budżetu o kilkanaście milionów dolarów (ostateczny koszt produkcji ocenia się na 60-65 mln), poprzez konieczność przerabiania zakończenia (okazało się zbyt podobne do finału „Terminatora 2"), aż do zarzutu, że zniszczył wyrobioną markę całego cyklu. Fincher odebrał gorzką nauczkę i schodząc z planu przyrzekał sobie, że już nigdy nie nakręci fabuły. Szczegóły realizacji wyszły na jaw po latach, gdy wytwórnia przygotowała wydanie specjalne tetralogii „Obcy" na DVD. Twórca „Obcego 3" zgodził się wprawdzie na prezentację autorskiej wersji filmu (producent ingerował w 2/3 scen), ale odmówił – jako jedyny – komentarza, konsekwentnie też pomija ten tytuł w swoich *wybranych filmografiach.*

KAZANIE O LUDZKICH NIEPRAWOŚCIACH

Andrew Kevin Walker, scenarzysta filmu „Siedem" (1995), twierdzi, że taka fabuła mogła powstać wyłącznie w Nowym Jorku. Nowojorskość „Siedmiu" podkreślona została wizualnie: każdy kadr zawiera kwintesencję wiedzy o mieście-molochu, zamieszkałym przez dziwaków realizujących na najdziksze sposoby swoje prawo do wolności bycia odmiennym. W mrocznym, ponurym świecie, rozświetlanym niemal wyłącznie latarkami policyjnych detektywów, toczy się opowieść o seryjnym mordercy, który postanawia wstrząsnąć światem kazaniem na temat siedmiu grzechów głównych. Wyszukuje w tłumie ludzi uosabiających owe grzechy i karze ich okrutną śmiercią. Łańcuch zbrodni usiłuje przerwać policjant, któremu został tydzień do emerytury, i jego młody partner. Działania mordercy, początkowo niejasne, z czasem układają się w spójny przekaz, wciągając detektywów w szczególną grę. Jednakże podjęcie wyzwania ma określone konsekwencje: ścigający stają się zwierzyną, a wykrycie i ukaranie sprawcy okazuje się dopełnieniem rozpoczętego przez niego działania.

„Siedem" uchodzi za film niezwykle brutalny, kiedy jednak obejrzeć go uważnie, widać, że przemocy jako takiej jest w nim niewiele. Fincher bardziej skupia się na budowaniu atmosfery, ukazując skutki kolejnych zbrodni makabrycznie ale i groteskowo. Idąc śladem mordercy, ukrywającego się pod nazwiskiem John Doe, jakim w policyjnych protokołach określa się nieznanego sprawcę, reżyser wydobywa na powierzchnię przejawy ludzkich zachowań – równie naganne, co powszechne. Zarówno psychopata (nazwisko grającego go aktora nie pojawia się w napisach), jak i tropiący go policjanci są częścią tej samej społeczności, zarówno on jak i oni działają niemal rutynowo, zgodnie z wyznaczonymi im społecznymi rolami. To jawne odniesienie do kina *noir* lat 40. ubiegłego stulecia, prezentującego obraz świata zdegenerowanego, którego nie uratuje żaden, najbardziej nawet bohaterski – kabotyński? – gest. A jednak takie gesty są podejmowane.

W chwili premiery „Siedmiu" – filmu, który łatwo było tłumaczyć dekadenckimi nastrojami zbliżającego się końca stulecia – mało kto pamiętał, że Fincher spędził dzieciństwo w rejonie Zatoki San Francisco. Kiedy po raz pierwszy sięgał po kamerę filmową, działał tam niejaki Zodiak – nigdy nie zidentyfikowany seryjny morderca, który terroryzował okolicę, prowadząc jednocześnie ożywioną korespondencję z policją za pośrednictwem mediów. Postać Zodiaka i jego czyny miały spory wpływ na ówczesne kino: pierwowzorem bohatera „Bullitta" był detektyw prowadzący przeciwko niemu śledztwo, zaś „Brudny Harry" z Clintem Eastwoodem podpowiadał, co należałoby zrobić z bandytą. Fincher, wracając do tamtej sprawy w filmie „Zodiak" (2007), podobnie jak w „Siedmiu" nie interesuje się motywami działania mordercy i techniką dokonywania zbrodni. Interesują go jedynie skutki, zwłaszcza te, które odbijają się na psychice i poczynaniach ścigających go policjantów i reporterów. O ile dokonywane przez psychopatę krwawe czyny zdają się inspirować go do nowych poczynań, o tyle stróże prawa wobec każdego nowego występku czują się coraz bardziej wypaleni. Zwłaszcza że znów mamy do czynienia ze specyficzną grą: listy Zodiaka do gazet pełne są kryptogramów. To działanie kogoś, kto pozostając częścią społeczności, stawia się ponad nią i uzurpuje sobie prawo do jej osądzania i wymierzania kary. Brzmi groźnie, szczególnie w San Francisco przełomu lat 60. i 70. XX wieku, kiedy miasto nad Zatoką było symbolem wolności i stolicą ruchu hipisowskiego. Pojawienie się terrorysty w takim miejscu i w tym czasie położyło się cieniem na ideologii i przesłaniu ruchu, stało się kolejnym przekleństwem Ameryki, gdzie tak często manifestowanie wolności napotyka sprzeciw rozmaitych fanatyków.



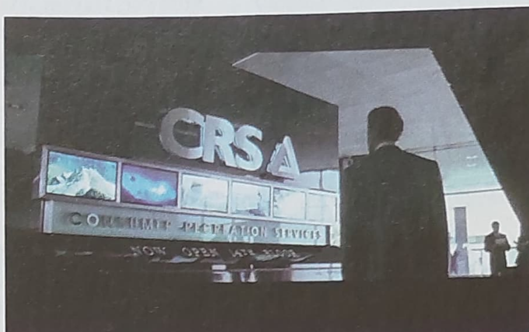
ROBERT DOWNEY JR., JAKE GYLLENHAAL

„Zodiak" został w całości nakręcony kamerą cyfrową bez użycia taśmy – filmowej czy magnetycznej, jednocześnie odwołując się do kina lat 70., kiedy rodziły się style i gatunki dziś popularne. Technologiczny eksperyment otwiera nowe możliwości przed fabułą, pozwalając – co wydać się może paradoksem – na stworzenie hiperrealistycznego wizerunku świata, którego ekranową wiarygodność podważyło nadmierne szafowanie cyfrowymi efektami specjalnymi.

GRY W KONWENCJE

Nie przypadkiem filmy Finchera rozgrywają się na przemian w Nowym Jorku i San Francisco. Każde z tych miast ma swoją specyfikę, ale i swoją legendę. Nowy Jork ma być kosmopolitycz-


„AZYL": KIRSTEN STEWART, JODIE FOSTER


„GRA": MICHAEL DOUGLAS


„OBCY 3": SIGOURNEY WEAVER

nym tyglem, nasiąkniętym tradycjami wielu narodów, swoistą oazą demokracji i wolności, gdzie każdy ma szansę na pełnię samorealizacji. Z kolei San Francisco to ostoja amerykańskiego konserwatyzmu i nie zmieni tego nawet wiązanie tego miejsca z ruchem hipisowskim czy – obecnie – z subkulturą gejowską. Między tymi dwoma końcami Ameryki rozciąga się cały kraj – jeśli więc coś wydarzy się i w Nowym Jorku, i nad Zatoką San Francisco, to może wydarzyć się w każdym miejscu Stanów.

Ta reguła przychodzi na myśl, gdy ogląda się dwa filmy Davida Finchera – „Grę" (1997) i „Azyl" (2002). Pierwszy rozgrywa się w San Francisco: jego bohaterem jest zamożny biznesmen pod pięćdziesiątkę, prowadzący całkowicie ustabilizowany tryb życia. Na urodziny dostaje od brata niezwykły prezent – ofertę uczestniczenia w grze bez zasad, w duchu szkoły przetrwania. Niemal bez uprzedzenia zostaje pozbawiony atrybutów swej pozycji społecznej i rzucony w sam środek narastającego chaosu. Ma kilka godzin, by wyjaśnić, co dzieje się wokół niego i odzyskać wszystko, co – jak się zdaje – bezpowrotnie utracił. Ta niezwykła walka o przeżycie skończy się *happy endem*, bohater nie tylko nic nie straci, ale otrzyma zastrzyk adrenaliny mocniejszy niż – na przykład – ryzykowna gra na giełdzie. Takie są prawa gatunku – bowiem „Gra" przynależy do kina gatunków – ale w czasach ponowoczesnych trudno przewidzieć, do jakiego stopnia reżyser zechce być wierny regułom. W końcu to David Fincher – twórca przywiązany do mroku i idei sprawdzania bohaterów w najtrudniejszych sytuacjach. Jednak nie tylko: głównym wykonawcą „Gry" jest Michael Douglas, który przed laty zaczynał karierę właśnie w San Francisco, kręcąc serial „Ulice San Francisco". Tam jako młody policjant uczył się specyfiki miasta, tu jako przedstawiciel wyższych sfer miał je odkryć na nowo.

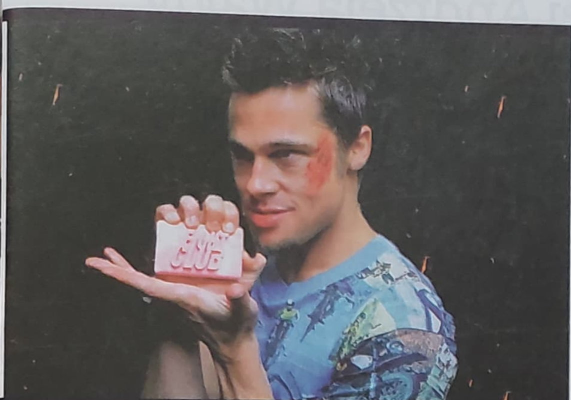
„Azyl" to także kino gatunków, ktoś napisał nawet, że to „Kevin sam w domu" dla dorosłych. O ile takich filmów jak „Gra" – opisujących polowanie na człowieka w wielkomiejskiej dżungli – było kilka, o tyle takich jak „Azyl" – ukazujących obronę własnego domu przed intruzami – jest bardzo dużo. Różnią się tylko tym, jaki to dom, kto go broni i kto jest napastnikiem. W filmie Finchera matka i córka ukrywają się przed włamywaczami w specjalnym pomieszczeniu, w odciętym od świata stalowym schronie. Sęk w tym, że właśnie tam poprzedni właściciel ukrył akcje, po które przyszli włamywacze. Fincher po mistrzowsku piętrzy zaskoczenia i wykorzystuje zwroty akcji podsuwane przez scenariusz. Potrafi też bezbłędnie wykorzystać atut wykonawczyni głównej roli. Pierwotnie w „Azylu" miała wystąpić Nicole Kidman. Kiedy jednak aktorka doznała kontuzji kolana na planie „Moulin Rogue", zastąpiła ją Jodie Foster. Zmiana aktorki wpłynęła na kształt filmu. Nikt przecież nie uwierzy, że Foster musiała najpierw przełamać strach wobec wtargnięcia obcych do swego mieszkania – jej bohaterka od razu postępuje z godną podziwu determinacją. Nie tylko dlatego, że jej córka cierpi na cukrzycę i każde opóźnienie w podaniu jej leku może mieć tragiczne konsekwencje. To przede wszystkim kwestia charakteru. Pod wpływem innego *emploi* aktorki filmowa próba terroru przestaje być zabawą w kotka i myszkę, ale zamienia się w partię szachów, w której obie strony najpierw muszą poznać i docenić przeciwnika. W utworach Finchera to konieczność, bywa bowiem, że bohater i jego antagonista to ta sama postać.


„SIEDEM": MORGAN FREEMAN

PRAWDA O NATURZE CZŁOWIEKA

Niezależnie od tego, jakie jeszcze filmy nakręci David Fincher, kluczem do jego twórczości pozostanie „Podziemny krąg" (1999), ekranizacja powieści Chucka Palahniuka. Jest to historia energicznego *yuppie*, który za uczestnictwo w powszechnym wyścigu szczurów płaci chorobliwą bezsennością. Gdy zawodzą leki, mężczyzna zgłasza się na terapię – niestety, skuteczną tylko przez chwilę. Nieoczekiwanie w jego życiu pojawia się rówieśnik o naturze buntownika, który znajduje antidotum na obowiązujący styl życia. Wspólnie zakładają klub, w którym młodzi mężczyźni pozbywają się nadmiaru agresji stając do pojedynków między sobą na gołe pięści. Ale że w przyrodzie nic nie ginie i nic – zgodnie z filozofią społeczeństwa korporacyjnego, którego bohaterowie filmu są reprezentantami – nie może się zmarnować, agresję młodych mężczyzn należy właściwie zagospodarować. A stąd już tylko jeden krok, by potężniejącą organizację skierować przeciwko społeczeństwu...

Mało który film z roku 1999 – roku „American Beauty" i „Szóstego zmysłu" – wzbudził tyle kontrowersji, co „Podziemny krąg". Sugestywność obrazu, świadomość zanurzania się w zło, ukazanie jego zaraźliwej natury sprawiły, że jedni zobaczyli w nim „Me-



„PODZIEMNY KRĄG”: BRAD PITT

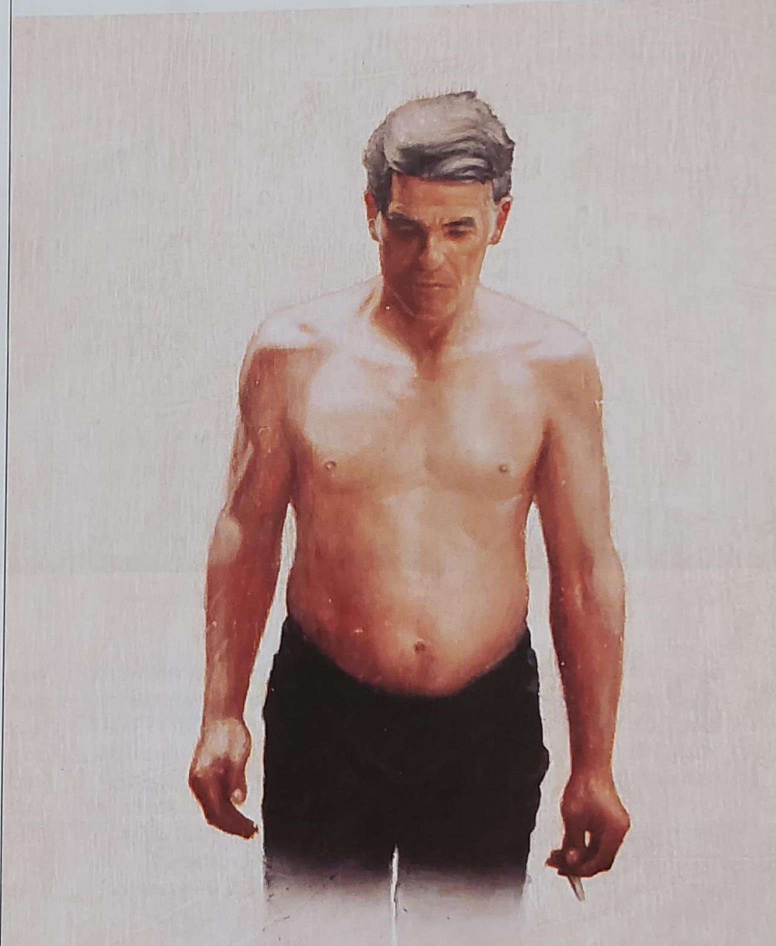


chaniczną pomarańczę” lat 90., inni zaś najbardziej faszystowski film dekady. Zgodnie ze swą skłonnością do mrocznych tonów i dosadnych wizji reżyser ukazał ponury obraz końca stulecia i tysiąclecia, kreśląc jednocześnie alegorię współczesnego społeczeństwa. Ale „Podziemny krąg” jest czymś więcej niż tylko manifestacją dekadenckich odruchów charakterystycznych dla określonej grupy społecznej. To bolesna w wymowie prowokacja: wszak cierpiący na bezsenność *yuppie* i buntownik handlujący mydłem wyrabianym z ludzkiego tłuszczu to dwa oblicza tego samego człowieka. Byłoby to więc ostrzeżenie przed wielkimi korporacjami i pustką, w stronę której zmierza społeczeństwo konsumpcyjne?

To raczej wynik postrzegania otaczającej rzeczywistości. David Fincher patrzy na świat jak na klasyczny film *noir*, który ostrzega przed szarością i pustką egzystencji, jaka może stać się udziałem każdego. Patrzy bez wiary w zwycięstwo dobra nad złem, za to z obawą, czy bezbronny wobec czyhającego wokół zła człowiek potrafi siebie ocalić. Jeśli pamiętać, że większość *happy endów* jego filmów została wymuszona przez producentów, wydać się może, że twórcy „Siedmiu” i „Podziemnego kręgu” brak wiary w człowieka. Ale jeśli wspomnieć perfekcjonizm Finchera i jego zainteresowanie najnowszymi technikami filmowymi, można dojść do przekonania, że jego wiara w kino jest ogromna.

KONRAD J. ZARĘBSKI

RECENZJA Z FILMU „ZODIAK” NA STR. 70





wydarzenia. **MISTRZOWIE I STUDENCI**

Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy – to już 5 lat!

SZKOŁA FILMU, SZKOŁA ŻYCIA

IWONA CEGIEŁKÓWNA



„PODRÓŻ" REŻ. DARIUSZ GLAZER



JAKĄ ROLĘ ODEGRAŁA SZKOŁA WAJDY W ROZWOJU MŁODEGO FILMU DOKUMENTALNEGO? **W MŁODYCH KADRACH** ROZMOWA ZE STUDENTAMI I ABSOLWENTAMI SZKOŁY ORAZ ICH FILMY: **„PO KOLEI"**, REŻ. PIOTR STASIK; **„CISZA I"**, REŻ. MACIEJ CUSKE, RAFAŁ GLIŃSKI, EDYTA WRÓBLEWSKA, TOMASZ WOLSKI, BARTEK KONOPKA, MARCIN BORTKIEWICZ ORAZ **„KURACJA"**, REŻ. MACIEJ CUSKE. EMISJA W TELEWIZJI KINO POLSKA W PONIEDZIAŁEK 25 CZERWCA GODZ. 20.00 ORAZ W PIĄTEK 29 CZERWCA O GODZ. 23.15



„ELEKTRYCZKA" REŻ. MACIEJ CUSKE

Polski *boom* na szkoły i kursy dla przyszłych filmowców rozpoczął się w latach 90. I nadal trwa. W samej Warszawie działa dziś kilka szkół filmowych: Akademia Filmu i Telewizji, Warszawska Szkoła Filmowa Lindy i Ślesickiego, nie wspominając okazyjnych kursów i szkoleń. No i Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. To właśnie Szkoła Wajdy (jak jest często nazywana) obchodzi mały jubileusz – jej pierwsi adepci pojawili się w kompleksie WFDiF przy ul. Chełmskiej 21 w Warszawie dokładnie 5 lat temu. Co wyróżnia ją na tle innych szkół filmowych?

IDEA

Jesienią 2001, podczas Warszawskiego Festiwalu Filmowego, Andrzej Wajda zapowiedział, że w marcu następnego roku rozpoczną się zajęcia w jego Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej. Reakcja środowiska była raczej ambiwalentna. Czy rzeczywiście trzeba zakładać kolejną filmową uczelnię w kraju, gdzie roczna produkcja ledwo przekracza 20 tytułów rocznie? Ale główni animatorzy przedsięwzięcia – Andrzej Wajda i Wojciech Marczewski – przekonywali, że tak. Nie zamierzali tworzyć konkurencji dla już istniejących uczelni. Zmobilizowało ich co innego. Z jednej strony generalna sytuacja kinematografii nie dająca zbyt wielu szans debiutantom; z drugiej – szybki rozwój kina cyfrowego przyczyniający się do deprecjacji zawodu reżysera. Nowa Szkoła postawiła sobie za zadanie wypełnienie luki, jaka pojawia się w życiu młodych twórców już po zdobyciu dyplomu tradycyjnej uczelni. To najtrudniejszy okres. Często zdarza się, że skazany na samego siebie młody filmowiec nie wytrzymuje presji wolnego rynku. Ucieka do przypadkowych prac albo rezygnuje z zawodu. Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy zaproponowała studentom model pracy zespołowej. Model przeniesiony ze szkoły filmowej w Kopenhadze, gdzie niegdyś wykładał Wojciech Marczewski. *Mistrzostwo w szkole to wspólne zmaganie się wykładowcy i studenta nad projektem* – wyjaśniał na inauguracyjnej konferencji prasowej Andrzej Wajda. Szkoła stała się też bodaj jedynym miejscem w Europie propagującym ideę *od pomysłu do realizacji*. W czasie rocznego kursu student musi nakręcić kilka etiud, a na kursie dokumentalnym – krótki film.

Szkoła Wajdy nie uczy nikogo podstaw zawodu, ale pomaga tym, którzy już je znają, wejść w zawodowe życie. Wojciech Marczewski podkreślał przedstawiając program Ekran 2006, że nie chodzi o naukę reżyserii; wykładowcy są partnerami studentów,



„CISZA 2" REŻ. ANNA SKORUPA

inspirując ich tylko do pewnych działań. W programie Szkoły wyraźne jest nawiązanie do idei Zespołów Filmowych, idei żywej nie tylko w świadomości polskich filmowców, bowiem korzystały z niej także inne kraje europejskie.

Od pierwszej edycji kursy Mistrzowskiej Szkoły cieszą się ogromnym powodzeniem – co roku o jedno miejsce walczy ponad 10 osób na kursie fabularnym i 5 na dokumentalnym. Działa renoma, jakiej Szkoła szybko się dorobiła, i magia nazwisk twórców i wykładowców. Nie zniechęcają stosunkowo wysokie koszty nauki – te dosłowne (10 tys. zł za roczny kurs fabularny a 5 tys. za dokumentalny; dla porównania – w Warszawskiej Szkole Filmowej: 11,5 tys., w łódzkiej filmówce: ok. 5 tys.) i te traktowane metaforycznie (na siedmiu intensywnych sesjach, 10-14-dniowych, zajęcia trwają do 14 godzin dziennie). Zresztą opłaty wnoszone przez słuchaczy i tak pokrywają tylko część kosztów. Całe przedsięwzięcie doszło do skutku dzięki hojnemu mecenasowi, Ryszardowi Krauze. Udzielane są stypendia dla najzdolniejszych i listy polecające dla tych, którzy szukają prywatnych sponsorów. Szkoła objęta honorowym patronatem Europejskiej Akademii Filmowej stara się co roku o dotacje z rozmaitych unijnych instytucji w ramach programu Media.

JAK ROBIĆ FILMY?

Tego przede wszystkim starają się nauczyć wykładowcy Szkoły Wajdy. W związku z tym każdy kurs ma charakter praktyczny: obejmuje rozwijanie poszczególnych projektów, a później pracę na planie i w montażowni. Każdy adept musi już znać filmowe abecadło, bo zajęcia są prowadzone na poziomie Master Class. Co obejmuje program? Wszystkie etapy: od scenariusza poprzez *casting*, do pracy na planie z aktorami i operatorami (kilka różnych ekip). Co ważne: najlepsze projekty nie lądują w szufladzie – są kierowane do produkcji, nad którą czuwa Szkoła. Podstawowe medium studenta to kamera cyfrowa (szkoła dysponuje kilkoma najnowocześniejszymi modelami). Na szkolnym stole montażowym (sprzęt elektroniczny) przebiegają ostatnie korekty nakręconego materiału. A później burzliwe dyskusje z udziałem studentów i wykładowców. Poczucie wspólnoty i twórcza atmosfera – tę cechę Szkoły najczęściej podkreślają i adepci, i wykładowcy.

Roczne kursy fabuły i dokumentu nie są jedynymi programami szkoleniowymi. Działa też międzynarodowy (bezpłatny!) program Ekran – kurs reżyserii filmu fabularnego. Tu młodzi reżyserzy pracują nad projektami w zespołach, w skład których wchodzą scenarzysta, producent i operator. Podczas I Ekranu pracowano m.in. nad scenariuszem „Teraz ja" Anny Jadowskiej (filmu nagrodzonego potem za debiut reżyserski na FPFF w Gdyni).





„RENDEZ-VOUS" REŻ. MARCIN JANOS KRAWCZYK



„7 X MOSKWA" REŻ. PIOTR STASIK

W ramach Szkoły odbywają się również 4-miesięczne kursy dla licealistów – tak zwane Przedszkole Filmowe, którego pomysłodawcą jest Andrzej Wajda. Najciekawsze scenariusze zgłoszone przez nastoletnich filmowców są w Szkole realizowane. A oprócz praktyki, uczestniczy poznają też podstawy teorii i analizy filmowej.

Absolwenci szkoły skupiają się w Pracowni Filmowej „Chełmska", nawiązującej formułą do tradycji Zespołów Filmowych. To nie nostalgia za czasami PRL-u. Już przed II wojną światową polscy filmowcy zakładali podobne grupy twórcze (patrz: spółdzielnia START). Do Pracowni, zrzeszającej oprócz reżyserów także montażystów, operatorów, dźwiękowców, niełatwo się dostać, bo założeniem jest elitarność. Po przyjęciu projektu (naprawdę dobrego – konkurencja bywa duża) młodzi filmowcy mają szansę na zajęcia z międzynarodową ekipą wykładowców i na wymianę doświadczeń ze starszymi kolegami. Co ważne: wielkie nazwiska nie pojawiają się w Szkole epizodycznie. Jej twórcy, Andrzej Wajda i Wojciech Marczewski, są obecni niemal na każdych zajęciach, nawet tych dla najmłodszych, kilkunastoletnich studentów.

LUDZIE

A właśnie nazwiska wykładowców są magnesem. Bo któż nie chciałby posłuchać uwag, choćby krytycznych, takich sław jak Andrzej Wajda, Wojciech Marczewski, Edward Żebrowski, Marcel Łoziński, Agnieszka Holland, Stanisław Różewicz czy Krzysztof Zanussi? Dołączają do nich uznani twórcy europejscy – Thomas Vinterberg, Andriej Sokurow, Ildiko Enyedi czy Volker Schlöndorff. Na planach szkolnych etiud pojawia się czołówka polskich aktorów.

Ale Szkoła to przede wszystkim studenci. Wszyscy adepci mają za sobą jakieś studia, najczęściej artystyczne, czasem filmowe. Wśród studentów pierwszych kursów znaleźli się absolwenci szkół filmowych z Łodzi i Katowic: Iwona Siekierzyńska, Denijal Hasanović, Sławomir Fabicki, Bartek Konopka i Marcin Wrona. Andrzej Saramonowicz już przed ukończeniem kursu dał się poznać w kinie zawodowym jako scenarzysta i reżyser. Do Szkoły trafiają też filmowcy nieprofesjonalni z liczącym się dorobkiem. Filmy Jakuba Nieścierowa, Macieja Cuske czy Marcina Sautera wygrywały festiwale kina offowego. Są też organizatorzy takich imprez, jak Piotr Stasik, współtwórca przeglądu „Jutro filmu", a teraz Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę" i zespołu Paladino. Tę ostatnią formację powołał wspólnie z kolegami z Mistrzowskiej Szkoły: Maciejem Cuske, Marcinem Sauterem i Thierrym Paladino. Grupa innych studentów (m.in. Jacek Nagłowski, Tomasz Wolski) utworzyła zespół Centrala w Krakowie. Wielu należy do Stowarzyszenia 1, 2, któremu szefuje Sławomir Fabicki. Stowarzyszenie reprezentuje interesy twórców pierwszych i drugich filmów i ma już na koncie pierwsze sukcesy (np. osobna pula finansowa na pierwsze i drugie realizacje z środków PISF). Wszystko to dowodzi, jak ważne jest dla młodych twórców poczucie, że są częścią pewnej wspólnoty twórczej, w której mogą nie tylko się nawzajem wspierać, ale też razem działać. To poczucie starali się w nich również zaszczepić ich starsi koledzy – wykładowcy Szkoły.

NAKRĘCIĆ ZWYCZAJNOŚĆ

W ciągu pięciu lat istnienia Mistrzowskiej Szkoły powstało kilkaset etiud i krótkich filmów przez nią współprodukowanych. Wiele z nich zdobywa prestiżowe laury na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmowych. Na tegorocznym festiwalu w Berlinie reprezentował Polskę wyprodukowany dwa lata temu w Szkole 8-minutowy dokument Marcina Janosa Krawczyka „Rendez-vous" (Grand Prix Integracja Ty i Ja '06, Mały FeFe '06). „Sztukę masażu" absolwenta Szkoły, Mariusza Gawrysia, uznano za najlepszy debiut reżyserski na ubiegłorocznym FPFF w Gdyni, a „Podróż" Dariusza Glazera wyróżniono Dyplomem Honorowym na Krakowskim FF '06. Popularnością na festiwalach cieszą się też filmy grupy Paladino: „Za płotem" (m.in. Grand Prix Cinema du Réel, Paryż '06) i „Kino objazdowe" (Srebrny Lajkonik na Krakowskim FF '06) Marcina Sautera, „Antykwariat" (Brązowy Lajkonik na Krakowskim FF '05) i „Elektryczka" (m.in. Grand Prix Festiwal „Cinarail – Metro and Train on Film", Paryż '07) Macieja Cuske czy „Na działce" (najlepszy dokument na MFF w Belgradzie '07) Thierry'ego Paladino. Niedawno „Trójka do wzięcia" Bartka Konopki i „Klinika" Tomasza Wolskiego zdobyły główne nagrody na polskim Slamdance.

Jeden z najciekawszych projektów Szkoły realizowany jest pod hasłem „Cisza". W krótkich etiudach dokumentalnych „Cisza 1" (reżyserzy: Maciej Cuske, Rafał Gliński, Edyta Wróblewska, Tomasz Wolski, Bartek Konopka, Marcin Bortkiewicz) i „Cisza 2" (Jean-Baptiste Dellanoy, Marcin Janos Krawczyk, Magdalena Kowalczyk, Thierry Paladino, Anna Skorupa, Marcin Sauter) studenci demonstrują swoje indywidualne rozumienie tego pojęcia.

Warto zwrócić uwagę, że choć każdy z przewijających się przez Szkołę młodych twórców wyrabia sobie własny charakter pisma, można już w tych krótkich filmach odnaleźć pewne cechy wspólne. Choćby w podejmowanych tematach, które wręcz ostentacyjnie odbiegają od stereotypów dominujących dziś na kinowym ekranie. Nie ma epatowania przemocą, gangsterskich porachunków, pseudoromantycznego kiczu czy jednowymiarowego komiksu. Twórcy zwracają się ku zwykłemu człowiekowi („Za płotem" czy „Antykwariat"). Portretują współczesność z taktem i czułością, unikając efekciarskiej poetyki krzyku („Rendez-vous", „Teraz ja"). I – co ważne – szukają pozytywów („Trójka do wzięcia", „Klinika").

Bo Szkoła Wajdy to nie tylko edukacja. To miejsce twórczej współpracy między starszymi i młodszymi kolegami (studenci i wykładowcy), reżyserami, scenarzystami, operatorami i montażystami (Pracownia Filmowa „Chełmska"). Miejsce wymiany myśli, a także nawiązywania kontaktów. I choć jeszcze za wcześnie na takie diagnozy, krytycy zaczynają nieśmiało marzyć o nowym polskim kinie, którego narodzin – być może – niedługo będziemy świadkami. Może o wychowankach Szkoły Wajdy będzie się mówiło tak, jak o ich starszych kolegach z czasów kina moralnego niepokoju? Kto wie? Należą do pokolenia, dla którego wszystko jest możliwe.

IWONA CEGIEŁKÓWNA

7. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY

ERA NOWE HORYZONTY

Wrocław, 19-29 lipca 2007

Najważniejszy festiwal filmowy w Polsce *Gazeta Wyborcza*

międzynarodowy konkurs NOWE HORYZONTY
konkurs NOWE FILMY POLSKIE – wyłącznie premiery
konkurs POLSKIE FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE
panorama kina współczesnego (50 filmów)
kino australijskie (ponad 30 filmów)
50 lat polskiej szkoły filmowej

Hal Hartley - retrospektywa
Federico Fellini - retrospektywa
Julian Józef Antonisz - retrospektywa

Kontakt:
Międzynarodowy Festiwal Filmowy ERA NOWE HORYZONTY
ul. Zamenhofa 1; 00-153 Warszawa
tel.: (48 22) 536 92 00, fax: (48 22) 635 20 01
festiwal@eranowehoryzonty.pl

www.eranowehoryzonty.pl

Wrocław miasto spotkań

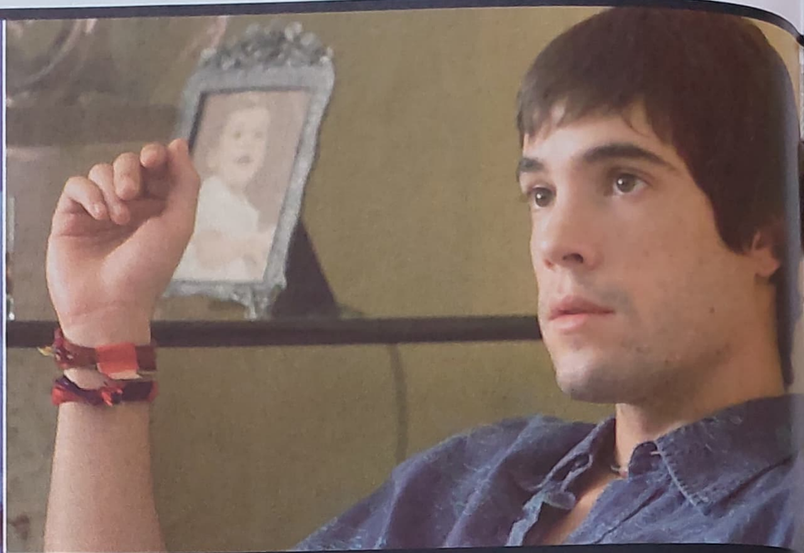
KINO

NOWE HORYZONTY



MOŻESZ WIĘCEJ


„ROSARIO TIJERAS": FLORA MARTINEZ


UNAX UGALDE

STRACH PRZED

URSZULA LIPIŃSKA

„Rosario Tijeras" Emilia Maillé przywodzi na myśl agresywne filmy Quentina Tarantino i Briana De Palmy. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż na losy kina kolumbijskiego od zawsze silnie oddziaływały wydarzenia w filmowym imperium: Stanach Zjednoczonych.

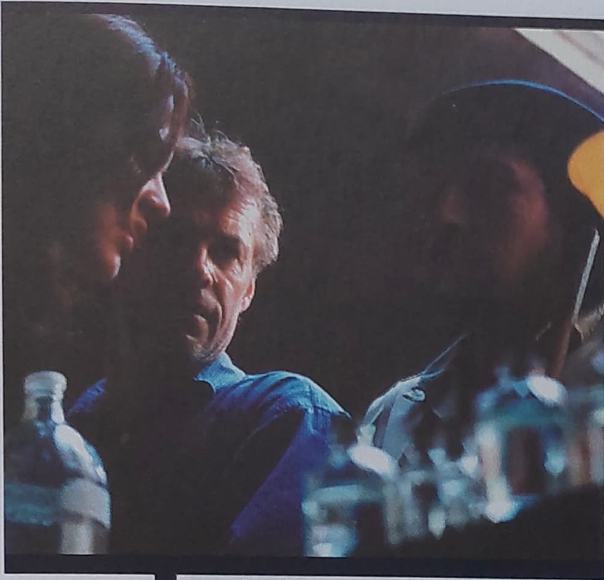

KOLUMBIJSKIE SYMBOLE: BROŃ I RELIGIA

Współczesna kultura filmowa zdaje się sprzyjać Kolumbijczykom, szokując widza obrazami skrajnego okrucieństwa, nadużywaniem przemocy i drastyczności. W jakimś sensie kultywuje więc wszystko to, co jest częścią tamtejszej egzotycznej dla nas codzienności. Dzisiejszego widza oswojono na tyle, że nie przygląda się pewnym zagadnieniom należycie, traktuje je jako oczywistość. Ale zdrapanie atrakcyjnej stylistycznej otoczki ze współczesnych filmów kolumbijskich odsłania drugie, problematyczne dno. Czy zatem barwna forma to próba wkupienia się w łaski masowego widza poza Kolumbią?

FILM NABIERA KSZTAŁTU

Wynalazek braci Lumière trafił do Kolumbii w 1897 roku, kiedy kinematograf zaprezentowano zachwyconej publiczności w Teatrze Muncipal. Rozpętana krótko potem Wojna Tysiąca Dni, która zepchnęła kraj w wieloletni kryzys gospodarczy, odsunęła w czasie pierwsze próby filmowe Kolumbijczyków. Prekursorskie eksperymenty miały miejsce dopiero na początku lat 20. i przypominały bardziej drobne formy dokumentalne z życia codziennego niż rozrywkowe widowiska Mélièsa. Pierwszy film fabularny powstał w 1922 roku, kiedy Maximo Calvo Olmedo i Alfredo del Diestro zrealizowali „Marię" – historię romantycznej miłości toczącej się na pograniczu rzeczywistości i fantazji. W jakim stopniu ograniczone środki pozwoliły się zbliżyć do poziomu dzieł Griffitha, nie wiadomo, bowiem nie zachowała się żadna kopia.

Późny debiut nie pozwolił narodowemu kinu niememu nabrać kształtów przed silną ekspansją kina hollywoodzkiego na rynki latynoskie i pokazem pierwszego filmu dźwiękowego. Kolumbijczycy zareagowali na „Śpiewaka jazzbandu" tak samo jak Amerykanie: zapragnęli tylko takich filmów, odrzucając kino nieme.



„KRÓL" REŻ. JOSE ANTONIO DORADO

Usatysfakcjonowani rynkowymi możliwościami rodzimych romansów filmowcy praktycznie odstawili poważniejsze tematy. Przeciwwagę dla rozrywki stanowiło jedynie mocno zaangażowane kino tzw. *pornomiserii* – nurtu eksploatującego temat życia ulicy. „Tierra amarga" Roberta Ochoi, który ten prąd zapoczątkował, szybko zyskała światowy rozgłos, ale następne produkcje oskarżano o powierzchowność, naskórkowe przedstawianie tematu przemocy i biedy, wreszcie o szerzenie negatywnego i stereotypowego wizerunku Kolumbii.

Wynikiem zamknięcia się w jednym kręgu zagadnień był zastój w kinematografii, a w rezultacie brak zainteresowania światowego widza. Zadowoleni krajowymi sukcesami filmowcy kolumbijscy stracili jedno z najistotniejszych narzędzi komunikacji międzykulturowej, sami wyzbywając się potrzeby poruszania kwestii naprawdę ważnych. I to w najbardziej sprzyjającym okresie – popularności mrocznych dramatów społecznych, wnikliwie przeglądających się problemowi przemocy, na których autorskie piętno odciskali Martin Scorsese, Sam Peckinpah czy Stanley Kubrick.

SPOJRZENIEM W LUSTRO

O ile jednak w USA produkcja w ciągu dwóch lat przeszła na dźwięk, o tyle małe kinematografie narodowe nie miały ani pieniędzy, ani bazy technicznej. Kolumbia popadła w kryzys, w latach 1928-40 wyprodukowała zaledwie jeden film – nakręcony w 1938 roku i nigdy szeroko nie pokazywany „Al son de las Guitarras" Alberto Santany i Carlosa Schroedera.

Do przerwania marazmu przyczynili się pośrednio Amerykanie, których oskarżano o zablokowanie rodzimej produkcji kolumbijskiej. Oswaldo Duperly, impresario Kolumbii w Stanach, miłośnik amerykańskich musicali, wrócił do ojczyzny z zamiarem przeszczepienia fenomenu filmów tanecznych. Założył wytwórnię Ducrane Films, gdzie powstawały krajowe musicale, zbliżone rozmachem do amerykańskich. Kilka przebojów, pokroju „Alla en el trapiche" Roberto Saa Silvy, „Bambucos y Corazones" Gabriela Martíneza i „La Cancion de mi Tierra" Federico Katza wystarczyło, by Kolumbia wspięła się na trzecią pozycję wśród najlepiej wówczas prosperujących kinematografii latynoskich, ustępując miejsca jedynie Meksykowi i Argentynie. Niestety, kilkuletnie kopiowanie hollywoodzkich wzorców miało także skutki uboczne. Wytworzyła się generacja reżyserów-rzemieślników, pozbawionych własnych pomysłów, i gdy w końcu lat 40. zmęczona produkcjami muzycznymi publiczność zapragnęła odmiennego repertuaru, filmowcy okazali się bezsilni.

ŚMIECH LEKIEM NA RZECZYWISTOŚĆ

Desperacko poszukującemu natchnionych wizjonerów kinu z pomocą przyszli pisarze. Gabriel Garcia Márquez, Enrique Grau i Jose Maria Arzuaga nie tylko zaproponowali ciekawe scenariusze, ale także sami kręcili filmy krótkie, grali i udzielali się przy produkcji. Tradycja bliskiego związku kina z literaturą kolumbijską trwa zresztą do dziś.

Ożywcza działalność prozaików na gruncie kina odwróciła uwagę od popularnych w Stanach tendencji i zachęciła filmowców do poszukiwań tematów w obrębie własnej kultury. Lata 60. i 70. przyniosły olbrzymią różnorodność gatunkową: powstawały komedie, horrory, ale przede wszystkim melodramaty, zdecydowanie dominujące ilościowo nad resztą. Ze względu na charakterystyczne skumulowanie sentymentalizmu, wzniosłych uczuć i niebagatelną dawkę kiczu zostały przez świat wyśmiane i odrzucone, ale w ojczyźnie przynosiły krociowe zyski.

NADCHODZI STABILIZACJA

Agresja stanie się fascynacją kolumbijskich filmowców dopiero 15 lat później, kiedy kraj toczyć będzie okrutna wojna domowa. Paradoksalnie, w tym niebezpiecznym okresie będzie dorastało istotne dla kultury pokolenie przyszłych literatów i filmowców. Wśród nich pisarz Jorge Franco, który na kartach swojej powieści powoła do życia największą kolumbijską ikonę ostatnich lat. Jego „Rosario Tijeras" to historia płatnej morderczyni na usługach gangów narkotykowych, rozkochującej w sobie chłopców z wyższej klasy społecznej. Franco osadził akcję w realiach swojej młodości: Medellín pod rządami barona narkotykowego Pablo Escobara, kiedy na ulicach toczyła się nieprzerwana wojna z narkotycznym kartelem z pobliskiego Cali. Cały nakład wyprzedano już w pierwszy weekend. Autor pytany, dlaczego wątek romansowy osadził na pierwszym planie, odparł, że społeczeństwo nie jest jeszcze gotowe na oglądanie siebie w lustrze. Woli prawdę podaną pod pozorem czegoś innego albo z humorem. Jego słowa dowodzą, że nawyki publiczności sprzed 40 lat niewiele się zmieniły.

Materiał szybko przeznaczono do sfilmowania, ale na kinową „Rosario Tijeras" przyszło widzom oczekiwać aż do 2005 roku. Film w reżyserii Emillio Maillé zadziałał z podobną mocą, co książka, już w pierwszy weekend wyświetlania gromadząc rekordową liczbę 500 tys. widzów. W historii Kolumbii w tak krótkim czasie więcej ludzi obejrzało tylko „Pasję" Mela Gibsona, a tak skuteczne przebicie się rodzimej produkcji przez produkcje ze Stanów wydawało się dotąd nieosiągalne.

Komercyjny sukces „Rosario Tijeras" miał także wymiar symboliczny. Ostatecznie poświadczył skuteczność nowej ustawy dotyczącej kina, pozyskującej pieniądze, podobnie jak w Polsce, z podatku narzuconego na dystrybutorów, właścicieli kin i stacje telewizyjne. Uchwalenie dokumentu pozwoliło przełamać niemoc filmowców, którzy po zlikwidowaniu w 1993 roku systemu dofinansowań w ramach Funduszu FOCINE, przez dekadę nie otrzymywali pieniężnego wsparcia od państwa. Pierwszy rok działania nowej ustawy przyniósł sukcesy głównie artystyczne: nominację do hiszpańskiej nagrody Goi dla „Króla" Jose Antonia Dorado, nominację do Oscara dla aktorki grającej w filmie „Maria łaski pełna" Cataliny Sandino Moreno, światowy sukces filmu „Cień przechodnia" Ciro Guerry (wszystkie mogliśmy obejrzeć w Polsce). Kolejny rok stanął pod znakiem sukcesów kasowych, kiedy dwa lata

z rzędu na szczycie listy przebojów znalazła się krajowa produkcja: w 2005 – „Rosario Tijeras", w 2006 – komedia „Sonar no cuesta nada" Rodrigo Triany. Na podobny sukces oblicza się ekranizację książki Jorge Franco „Paraíso Travel"; produkcja filmu dobiega końca, a premierę zaplanowano jeszcze na ten rok.

STRACH PRZED KATHARSIS

Renesans krajowego kina (płynący zapewne z ogólnego wzrostu zainteresowania kinem latynoskim) uświadomił Kolumbijczykom potęgę kina jako narzędzia do opowiadania o sobie. David Melo, zajmujący się kinematografią w kolumbijskim Ministerstwie Kultury uznał, że wieloletnia nieobecność na światowych ekranach doprowadziła do przejęcia przez Hollywood prawa do kreowania obrazu kraju. Upowszechniany wizerunek jest zafałszowany i uproszony, a Kolumbijczycy buntują się przeciwko pretekstowemu sięganiu przez amerykańskich filmowców po wątek wojny narkotykowej dla ubarwienia filmów sensacyjnych. Operują oni stereotypami głównie z powodu niewiedzy i ze strachu przed kręceniem w prawdziwych plenerach Kolumbii. To również zaczyna się zmieniać i jedną z pierwszych zagranicznych produkcji, która powstanie w oryginalnych lokalizacjach dając świadectwo bezpieczeństwa ekip filmowych, będzie ekranizacja „Miłości w czasach zarazy" Gabriela Garcii Márqueza w reżyserii Mike'a Newella.

W Argentynie i Chile powstało już około 300 filmów rozliczających lata brzemiennych w skutki konfliktów. Kolumbijczycy nie są jeszcze gotowi na film-katharsis, ale powoli zaczęli walkę ze swoimi demonami. Dopiero teraz do głosu doszło pokolenie, ukształtowane w czasach niegasnącej wojny i potrafiące o tym opowiadać we wszędzie zrozumiałym języku popkultury. Młodzi z zaskakującą zręcznością stosują popularne wzorce do opowiadania o swojej wyjątkowości. Wyciągnęli zdumiewająco dojrzałe wnioski ze swoich burzliwych przygód z Hollywood, uświadamiając sobie, że bezrefleksyjne powielanie do niczego sensownego nie prowadzi, zaś wejście z popularną konwencją w dialog może służyć nowatorskim i indywidualnym celom. Powodzenie krajowej komercji dowiodło, że niekoniecznie trzeba zaprzedać duszę hollywoodzkiemu diabłu, ale można umiejętnie wykorzystać amerykańskie doświadczenia. Chociażby po to, aby publiczność na nowo zaufała rodzimym realizacjom, wierzyła w sens istnienia własnego kina i przekonała się, że jeśli samemu nie opowie się własnej historii – nikt inny tego nie zrobi.

URSZULA LIPIŃSKA



„CIEŃ PRZECHODNIA" REŻ. CIRO GUERRA

„MARIA, ŁASKI PEŁNA" REŻ. CATALINA SANDINO MORENO

Tegoroczny festiwal przedstawia:
kino australijskie, filmy Hala Hartleya, Federico Felliniego (pełne retrospektywy!), przegląd ekranowych ról Zbigniewa Cybulskiego, pokazy najnowszych odkryć filmowych na gigantycznym ekranie na wrocławskim Rynku, kino tańca, dokumenty, eseje filmowe, warsztaty artystyczne i konkursy. W programie także retrospektywa Juliana Józefa Antonisza.
Wszystko we Wrocławiu w dniach 19-29 lipca 2007.

ANTONISZOWE KINO BEZ KAMERY

JERZY ARMATA

Po raz pierwszy w Polsce przegląd filmów animowanych kontrowersyjnego i niezwykle oryginalnego twórcy Juliana Józefa Antonisza. W swojej krakowskiej pracowni eksperymentował z obrazem wydrapywanym i malowanym bezpośrednio na taśmie, wycinał groteskowe sylwetki, konstruował osobliwe machiny-zabawki – a także uprawiał muzykę. Jego wspaniałe poczucie nonsensownego humoru ożywia każdy kadr tych niezwykłych filmowych przygód.





JULIAN J. ANTONISZ

Był chyba najoryginalniejszym artystą w dziejach polskiego kina, na pewno – najbardziej *totalnym*: reżyserem, scenarzystą, autorem oprawy plastycznej, kompozytorem, a także konstruktorem aparatury, za pomocą której realizował swe filmy. 31 stycznia br. minęło dwadzieścia lat od śmierci Juliana Józefa Antonisza. Zmarł podczas pracy nad trzynastym wydaniem Polskiej Kroniki Noncamerowej. Podczas tegorocznego festiwalu zaprezentowane zostaną wszystkie jego filmy (nakręcił ich aż 36), a także dwa poświęcone mu programy autorstwa bliskich przyjaciół – Krzysztofa Gradowskiego i niżej podpisanego.

Julian Antoniszczak, bo tak naprawdę się nazywał (gdy jego brat zaczął także kręcić filmy animowane, *odciął* ostatnią sylabę nazwiska i zaczął używać drugiego imienia, by go z nim nie mylono), pochodził z Nowego Sącza. Tam się urodził 8 XI 1941 roku, tam też uczęszczał do podstawowej i średniej szkoły muzycznej.

Muzyka była jego wielką pasją, ale kinem – jak często wspominał – został od dziecinnych lat wręcz opętany. W 1960 roku wyjechał na studia, nie muzyczne, bo muzyka już go coraz mniej zajmowała, nie filmowe, bo takich w pobliskim Krakowie nie było, a plastyczne, bo królestwo barw i kształtów fascynowało go nie mniej niż świat kina.

W krakowskiej uczelni spotkał Kazimierza Urbańskiego, absolwenta wydziału trickowego praskiej FAMU, już wtedy uznanego pedagoga i reżysera filmów animowanych, wiecznego eksperymentatora, poszukującego nowych środków wyrazowych i form narracyjnych na styku kina i plastyki. Pod jego wpływem zainteresował się techniką *noncamerową*, czyli rysowaniem i malowaniem poszczególnych kadrów bezpośrednio na taśmie, a więc realizowaniem filmów bez użycia kamery. Zaczął eksperymentować z taśmą filmową, rysując na niej formy abstrakcyjne – jak sam je nazywał – *plazmotwory*. Metoda polegająca na działaniach plastycznych bezpośrednio na taśmie tak go zafascynowała, że postanowił zrealizować tą techniką pierwszy zawodowy film.

Debiutancki film Antoniszczaka nazywał się „Fobia". Sam napisał scenariusz, sam opracował plastykę, w zdjęciach pomógł Urbański, a muzykę skomponował – również lubiący eksperymenty – Eugeniusz Rudnik. *Jestem malarzem, nikt mnie nie kocha, nocne życie mnie męczy, chyba zrobię skandal* – mówi w jednej z pierwszych sekwencji bohater filmu Fobian Ewaryst Dobdziak, wizualnie niezwykle podobny do reżysera. Film rzeczywiście okazał się zaskoczeniem na tle tradycyjnej, chociaż stojącej na wysokim poziomie ówczesnej polskiej animacji. Była to opowieść o niekonwencjonalnym artyście poszukującym inspiracji, ale nie treść okazała się najważniejsza. Poza nowatorską formą artysta zaszokował istną feerią pomysłów (tych nigdy mu nie brakowało), których starczyłoby na kilka filmów.

Już niemal skandalem stał się film następny, zrealizowany w 1969 roku kolaż fabularno-animowany zatytułowany „W szponach sexu" – o pewnej panience, która dała do gazety ogłoszenie matrymonialne, ale nie mogła się zakochać w żadnym z *oferentów*, dopiero znany piosenkarz z Piwnicy pod Baranami – Mieczysław Święcicki – był w stanie ukoić jej skołatane serce i ciało. – *Co z tego, że udało się przekonać cenzurę, aby dopuściła film na ekrany, skoro kiniarze za podszeptem miejscowych dewotek masowo zaczęli palić kopie. A przecież była to, jak zalecają w radzieckich podręcznikach kinematograficznych, „prawda czasu, prawda ekranu". Święcickiemu żadna wtedy nie była w stanie się oprzeć – żalił się Antonisz po latach.*

Po „Fobii" odszedł na jakiś czas od swych noncamerowych zainteresowań, realizując filmy innymi metodami. Zaczęły powstawać swego rodzaju kolaże różnych technik, tych tradycyjnych dla animacji (rysunkowa, lalkowa) i tych z arsenału kina fabularnego (tzw. żywa akcja z udziałem aktorów). Takie były, pełne humoru, ale i refleksji, animowane instruktaże: „Jak działa jamniczek", „Jak to się dzieje, pyta Agnisia, że na ekranie widzimy misia" (o zasadach działania telewizji), „Jak nauka wyszła z lasu" (o powstawaniu książki) czy „Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia".

W tym okresie w twórczości Antonisza trwa swego rodzaju walka między tym, z czym przyszedł do wytwórni, a tym, co w niej zobaczył, czyli tradycyjnymi metodami animacji. *Słabość filmu animowanego wynika z przewagi technologii nad sztuką* – twierdził. – *Film skończył się z nadejściem braci Lumière*. Jedyny sposób na odnowienie sztuki filmowej upatrywał w non camerze.

Wydał w tej sprawie kilka manifestów artystycznych. W jednym z nich pisał: *Non camera to obejście całej machiny techniczno-biurokratycznej, jaka istnieje między realizatorem filmowym a gotowym dziełem. Dążę do takiego uproszczenia techniki realizacyjnej, żeby film jak najdalej odsunąć od przemysłu, a zbliżyć do autora*. Często podkreślał, że łatwiej mu porozumieć się z samym sobą niż z innymi ludźmi, zwłaszcza z tymi siedzącymi na – jak mawiał – *urzędniczym stolcu*. Dlatego sam wymyślał scenariusze, sam przenosił je na taśmę (nieraz wyjątkowo dopuszczał żonę – Danutę Zadrzyńską, również reżyserkę filmów animowanych – do kolorowania własnych rysunków), sam komponował i wykonywał ilustrującą je muzykę. Tylko do czytania komentarzy lub śpiewania pieśni (jak w „Ostrym filmie zaangażowanym") wynajmował babcię Jaskólską, sprzątaczkę ze Studia Filmów Animowanych, czy Andrzeja Olszańskiego, jego dyrektora.

Od 1977 roku, w którym zrealizował „Słońce", tworzył wyłącznie filmy non-camerowe. Ale już nie wystarczały mu eksperymenty z obrazem. Zaczął szukać nowych rozwiązań w sferze dźwięku. Starał się metodą znaków graficznych modelujących strumień światła zakomponować ścieżkę dźwiękową filmu. Taki *wydrapywany* dźwięk można słyszeć w filmach „Ludzie więdną jak liście..." i „Co widzimy po zamknięciu oczu i zatkaniu sobie uszu" (oba 1978).

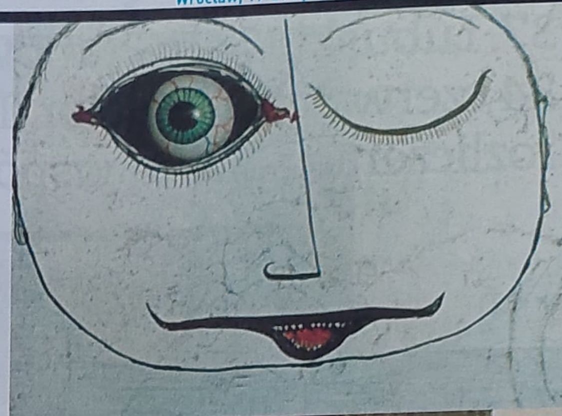
Poszukiwania te przyniosły interesujące efekty (Antonisz twierdził, że *wydrapał* nawet dźwięk imion swoich córek – Sabiny i Malwiny), choć nie tak oszałamiające jak w warstwie wizualnej, w której czynił stałe postępy. Wystarczy porównać pierwsze noncamerowe próby z filmami późniejszymi, którymi wygrał kilka prestiżowych festiwali, m.in. w Krakowie i Oberhausen: „Dziadowskim bluesem non camera, czyli nogami do przodu" (1978), „Ostrym filmem zaangażowanym" (1979) czy noncamerową ekranizacją pierwszej księgi „Pana Tadeusza" (1980).



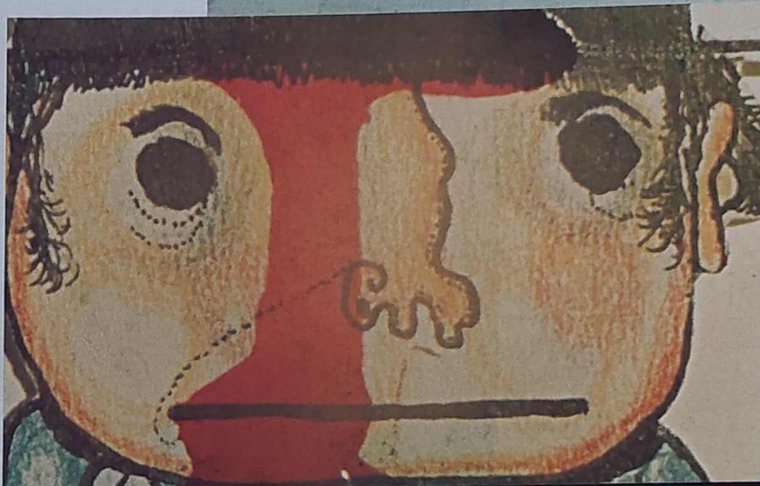
NONCAMEROWY WARSZTAT JULIANA ANTONISZA

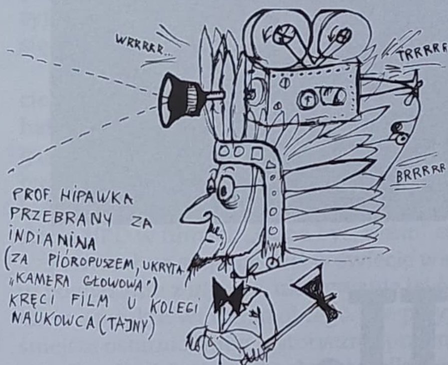












Z TEKI JULIANA ANTONISZA

Non camera nie była już dla niego celem samym w sobie, a środkiem do realizacji ważniejszych zadań. To już nie zabawa w kino, eksperymentowanie, lecz prawdziwe kino, starające się podać – przy pomocy właśnie tej niezwykle trudnej metody – konkretne, często skomplikowane treści.

Filmy Antonisza, nasycone specyficznym rodzajem absurdalnego humoru, ze swą oryginalną formą plastyczną i ciekawie zakomponowaną ścieżką dźwiękową (sam był autorem muzyki do większości swoich filmów), stały się natychmiast rozpoznawalne. Krakowski artysta nie chciał być tylko opowiadaczem anegdot, mierzył znacznie wyżej. Jego ostatnie filmy, a zwłaszcza „Polskie Kroniki Noncamerowe", których w latach 1981-86 zrealizował dwanaście wydań, z pastiszu *prawdziwej* kroniki stały się kronikami *prawdziwymi*. To swoiste *dokumenty animowane*, w specyficzny sposób reprodukujące mniej lub bardziej paranoiczne aspekty ówczesnej rzeczywistości.

– *Dla mnie mój brat był drugim, po Jeremim Przyborze, najdowcipniejszym człowiekiem w Polsce* – wspomina Ryszard Antoniszczak, od 1981 roku mieszkający w Szwecji.

– *To był człowiek, który potrafił spojrzeć na siebie, co niezwykle rzadko się spotyka u filmowców, w sposób szalenie autoironiczny. Potrafił wyśmiać swoje wady i słabości* – mówi reżyser Krzysztof Gradowski, bliski przyjaciel Antonisza (nakręcił kiedyś dokument o nim zatytułowany „Non camera", a Antonisz zrewanżował mu się filmem „Dokument animowany, czyli reżyser Krzysztof Gradowski o sobie...").

Dużo w filmach Antonisza było humoru, przymrużenia oka, ale także wiele miejsca na refleksję nad naszym życiem codziennym. Jeden z jego ostatnich filmów – „Światło w tunelu" (1985), to oryginalna, osobista wizja *życia po życiu*. Pomimo przewrotnego dowcipu stanowiącego osnowę fabularną, to dzieło niezwykle przejmujące. Bohater wcześniejszego filmu, „Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia", stwierdza: *Życie to jest film, bo na przykład, gdy ktoś się wódki napije i bez życia leży na podłodze, to mówi, że mu się film urwał.* Film zawiera również poważniejsze dowody tego twierdzenia. Dla Antonisza istotnie życie było filmem, a film życiem. *Pulsująca kraina non camery to jedyne antidotum na istniejącą obok paranoiczną rzeczywistość* – wyznał mi w ostatnim wywiadzie.

JERZY ARMATA

KONKURS

Trwa konkurs, w którym nasi Czytelnicy mogą zdobyć gratisowe karnety na 7. Festiwal Era Nowe Horyzonty (Wrocław, 19-29 lipca). Otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:

Jaki film zdobył główną nagrodę w konkursie krótkometrażowych filmów dokumentalnych na festiwalu Era Nowe Horyzonty w roku 2006?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 20 czerwca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO6. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

37. Lubuskie Lato Filmowe odbędzie się w dniach 24 czerwca – 1 lipca br. Temat tegorocznego festiwalu: rozliczenie z naszą współczesną historią.



„KAROL. PAPIEŻ, KTÓRY POZOSTAŁ CZŁOWIEKIEM" REŻ. GIACOMO BATTIATO



„STRAJK" REŻ. VOLKER SCHLÖNDORFF

OBSESJA HISTORII. PRAWDA I POJEDNANIE

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Mówi się dziś o potrzebie powrotu w kinie do naszej historii. Powstał „Katyń" Andrzeja Wajdy. Będą realizowane filmy o Powstaniu Warszawskim, nagrodzone w konkursie PISF. Ale równocześnie filmy o historii polskiej powstają w świecie, robione przez innych, na użytek światowej widowni. Volker Schlöndorff nakręcił za nas „Strajk", legendę narodzin Solidarności. Film ten wzbudził często nieuzasadnione opory w Polsce, ale zarazem postawił zasadnicze pytanie: co się stało z mitem „Solidarności"? Komu i czemu ma on dziś służyć? Do czego właściwie jest nam potrzebny?

Film Schlöndorffa nie bardzo pasuje do obecnego klimatu. Pokazuje „Solidarność" nie tyle jako etap walki z komunizmem, ale jako gest prostych ludzi, którzy chcieli realizacji haseł, zapisanych w konstytucji tamtego ustroju, nigdy nie spełnionych. Schlöndorff pokazał „Solidarność" z punktu widzenia ludzi, żyjących w tamtym ustroju. Pokazał, że w Stoczni chodziło mniej więcej o to samo, co wcześniej było treścią polskiego Października, rewolucji węgierskiej, Praskiej Wiosny. Ruch solidarnościowy był niezwykłym połączeniem haseł socjalizmu i wolności, religijności i lewicowości.

Z kolei Włosi i Amerykanie zrobili hagiograficzne filmy o życiu Karola Wojtyły-Jana Pawła II. W nich również znajduje się uproszczony obraz naszej przeszłości, na który sami nie umiemy się zdobyć. Z tych filmów wynika z kolei, że wybór Papieża był kulminacją wolnościowych aspiracji ludzi żyjących w tamtym ustroju. Oglądam te filmy – bardziej lub mniej schematyczne – z zazdrością. Nasza historia powojenna wydaje się światu ciągłością, podczas gdy my dzielimy ją magicznie na kolejne Rzeczpospolite. Tymczasem kogoś takiego, jak ja, żyjącego i w PRL, i w III RP, a teraz w Czwartej, najbardziej intryguje to, co łączy wszystkie te epoki – często w sposób ukryty, niewypowiedziany.

Czekam na opowieści o ludziach, którzy niekoniecznie brali udział w wojnie domowej, nie walczyli w Powstaniu i nie siedzieli w kazamatach UB. Myślę sobie uparcie: będziemy wolni, kiedy przestaniemy wstydzić się PRL-u i włączymy go do jednego ciągu historycznego. Nie był to czas utracony, skoro wydał z siebie Papieża i „Solidarność". Skoro uznajemy za płodny i pełen nadziei okres zaborów – czasy Prusa, Sienkiewicza, Wyspiańskiego – czemu nie zobaczyć okresu półniewoli 1945–1989 w całym jego bo-



„ŻYCIE NA PODSŁUCHU" REŻ. FLORIAN HENCKEL VON DONNERSMARCK

gactwie? Myślę sobie jeszcze, że staniemy się bardziej wolni, jeśli pokażemy też kiedyś punkt widzenia tzw. komunisty. Choć, jak żyję już 60 lat, nie spotkałem ani jednej osoby, która by uważała się za komunistę.

Nowa sytuacja: okazuje się, że nie jesteśmy jedynymi właścicielami naszej historii, odkąd Jan Paweł II czy Wałęsa stali się bohaterami w skali globalnej. Ta sytuacja stawia kinu nowe wymaganie: opowiadać o przeszłości w sposób zrozumiały dla świata, budzący solidarność z bohaterem opowieści, również u widza, który Polski nie zna. Tak właśnie robią Niemcy, przedstawiając historię NRD w filmach „Good bye, Lenin" czy „Życie na podsłuchu".

Powszechne staje się dziś w świecie widzenie własnej historii w powiązaniu z innymi, ukazywanie jej od różnych stron naraz, także z punktu widzenia obcego. Nie przypadkiem dwa najgłośniejsze ostatnio filmy historyczne, przyjmują perspektywę przeciwnika. Clint Eastwood pokazał walki o Iwo Jima z punktu widzenia żołnierza amerykańskiego i japońskiego. Niemcy zrobili film o enerdowskiej opozycji z perspektywy *nawróconego* oficera Stasi – widz siłą rzeczy musi przyjąć jego punkt widzenia. Taki *relatywizm* wobec obecnej inwazji fundamentalizmów wydaje się czymś zdrowym i pożądanym. Stoi on jednak w sprzeczności z naszym polonocentryzmem i towarzyszącym mu nierozłącznie tonem skargi na nasz historyczny los.

Obawiam się, że w naszych lokalnych dyskusjach o historii wciąż uciekamy się do wzorców myślenia ukształtowanych w czasach niewoli – do mesjanizmu. Był to rodzaj transakcji z Duchem Dziejów: Polak, pozbawiony państwa, ponosi krwawe ofiary na rzecz zmartwychwstania ojczyzny i apeluje do świata o wolność. Dziś świat wymaga od nas uczestnictwa w budowaniu wspólnoty globalnej. Nasi żołnierze jadą do Iraku i Afganistanu w innym celu niż legioniści Napoleona. Nie, żeby tą drogą walczyć o wyzwolenie ojczyzny, tylko żeby bronić demokracji światowej, której jesteśmy częścią. Jak do tej nowej strategii mają się nasze koronne tematy historyczne?

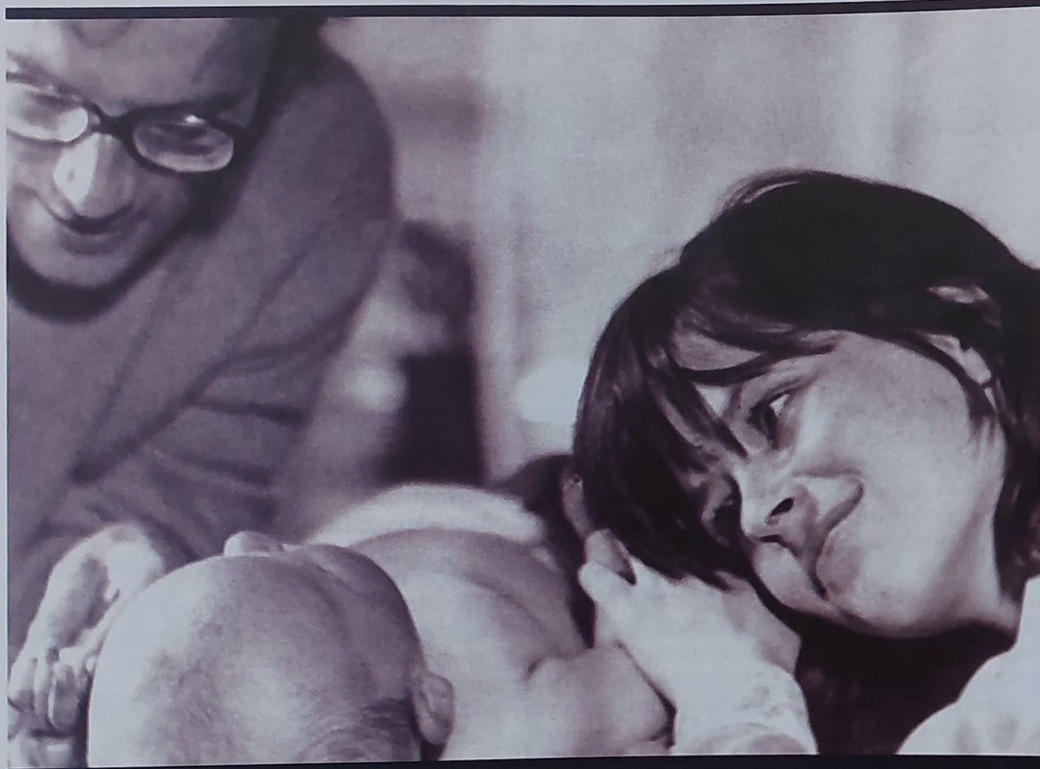
Grozi nam podwójne wyobcowanie: wobec świata i wobec własnej powojennej przeszłości, którą zbyt łatwo skazujemy na potępienie i niebyt, skazując symbolicznie na straty kolejne Rzeczpospolite. Tak jakby życie naszego kraju zaczynało się wciąż od zera. U nas historię wciąż się *rozlicza*, bierze się ją pod klucz. Tak jakby przeszłość dało się zamknąć w jednym pokoju, poprzestawiać w nim meble z lewa na prawo i ogłosić: teraz tak ma być! Tymczasem historia jest żywiołem paradoksalnym, jak życie. Jest pomieszczeniem, do którego prowadzi wiele różnych wejść. I właśnie te nieoczekiwane prześwity, spojrzenia od innej strony, paradoksalne naświetlenia są w kinie poruszające. Świat nie dzieli się naiwnie na dobrych i złych. „Życie na podsłuchu" niewiele by nas obchodziło, gdyby film był relacją o zacnych opozycjonistach i wrednym esbeku. Ciekawe, że dopiero pewne nieprawdopodobieństwo – bo oficer Stasi z filmu von Donnersmarcka nie ma historycznego pierwowzoru – wnosi do filmu oddech prawdy. Historia nie musi być oglądana z punktu widzenia *dobrze myślących*, tych, co stoją po właściwej stronie.

Jak dobrze ogląda się dziś stary „Popiół i diament" Wajdy! Czuje się, że mimo ograniczeń cenzuralnych film był robiony w zgodzie z przekonaniem autorów, w wewnętrznej wolności. Myślę o słynnej scenie zabójstwa, gdzie ofiara – komunista – wpada w ramiona tego, co go zastrzelił, młodego partyzanta z WiN-u. To była scena zwrócona w przyszłość. Najlepsze filmy historyczne zwrócone są w przyszłość. Podobnie jak reżyserowi „Życia na podsłuchu", można Wajdzie zarzucić historyczne nieprawdopodobieństwo – robiono to wielokrotnie. *Ale czy wymagamy wierności historycznej od kronik historycznych Szekspira?* – pytał kiedyś, broniąc Wajdy przez zarzutami historycznego fałszu, Bolesław Michałek. Prawda artystyczna jest ważniejsza niż tzw. prawda historyczna, zwłaszcza że tamta podręcznikowa prawda za naszego życia wielokrotnie się zmieniała, wraz z zmianą ustroju i ekip politycznych. I będzie się zmieniać, ponieważ z natury rzeczy jest wielostronna. Poza tym każdy z nas wie swoje. I ta wiedza – wynikająca ze znajomości ludzi i ich losów – jest najciekawsza.

Ciekawe, jak Węgrzy poradzili sobie z historią Powstania 1956? Obejrzymy w Łagowie kilka filmów na ten temat, zrealizowanych na 50 rocznicę tamtego zrywu. Wśród nich jest poruszający dokument Zsolta Kezdi-Kovacsa, w którym ówcześni studenci szkoły filmowej opowiadają, co robili 23 października 1956, który był początkiem rewolucji – ludzie wyszli na ulice, w solidarności z wydarzeniami w Polsce, żądając demokracji. Jedna z bohaterek dokumentu Kezdi-Kovacsa, reżyser Judit Elek – ważna postać węgierskiego kina, z pokolenia Istvana Gaala, Istvana Szabó, Márty Mészáros, gość festiwalu łagowskiego – opowiada: *Każdy z nas miał wtedy odrębny punkt widzenia, swoje korzenie, swoją historię rodzinną. Nie byliśmy uczestnikami jednego mitu. Na przykład mój ojciec był Żydem, przedwojennym komunistą, który siedział w więzieniu potem wyjechał do Paryża. Rodzina mojego męża jest ultrakatolicka. Te nasze odrębne historie zostały potem wtłoczone w jeden kanał. jedno, co mogliśmy zrobić, to próbować odmitologizować je. Na przekór mitowi pokazać złożoność, wieloznaczność naszych losów. Opowiedzieć prawdę o sobie, bo ta prawda zginie razem z nami.* Zostaną pomniki. ■

CZEKAJĄC NA NOWĄ „ILUMINACJĘ"

Z JERZYM KAPUŚCIŃSKIM, DYREKTOREM PROGRAMOWYM 26. KOSZALIŃSKIEGO FESTIWALU DEBIUTÓW FILMOWYCH „MŁODZI I FILM", ROZMAWIA MALWINA GROCHOWSKA



„ILUMINACJA" REŻ. KRZYSZTOF ZANUSSI



„CHAOS" REŻ. XAWERY ŻUŁAWSKI



„TERAZ JA" REŻ. ANNA JADOWSKA

– W tym roku festiwal koszaliński zmienia formułę: rezygnuje z pokazywania debiutów zagranicznych, a koncentruje się na polskich. Czy w rodzimym młodym kinie pojawiło się tyle ciekawych, nowych zjawisk, że warto z taką uwagą się nimi zająć?

– Tak. Sądzę, że nadchodzi korzystny moment dla naszego młodego kina, zaczyna ono tworzyć odrębną jakość. Więcej filmów się produkuje, coraz więcej jest wartych uwagi. Na konkurs nadesłano bardzo wiele prac, podczas selekcji było z czego wybierać. Niektóre filmy, nagrodzone w zeszłym roku na festiwalach – choćby „Z odzysku" Sławomira Fabickiego czy „Chaos" Xawerego Żuławskiego – znaliśmy oczywiście już wcześniej i zaprosiliśmy do udziału w konkursie. Natomiast cztery tytuły będą miały w Koszalinie premierę: m.in. „Rezerwat" Łukasza Palkowskiego (tytuł roboczy „Praskie miraże") i „Polish Kiss" Edwarda Porembnego. Ostatecznie do konkursu pełnometrażowych filmów fabularnych zakwalifikowało się 12 najciekawszych debiutów.

– A jak będzie wyglądał konkurs krótkiego metrażu?

– Został podzielony na trzy sekcje: fabularną, dokumentalną i animowaną. Są to filmy studenckie, dyplomowe, a także pierwsze filmy krótkometrażowe zrobione poza normalnymi drogami debiutu, np. zrealizowane w ramach projektu „30 minut" czy „Polska-Rosja". Po raz pierwszy od lat tak ciekawie zapowiada się konkurs animacji: do niedawna powstawało niewiele filmów z powodu wysokich kosztów produkcji. W tym roku pokażemy aż 10 filmów animowanych.

W selekcji nie uwzględnialiśmy natomiast filmów offowych, gdyż mają one własną specyfikę, własne festiwale. Bardzo szanuję kino offowe, ale Koszalin powinien być miejscem debiutów profesjonalnych: nawet jeśli film został zrobiony za stosunkowo nieduże pieniądze, to zdecydowanie różni się od amatorskiej produkcji. W Koszalinie powinny się znaleźć w tym i następnych latach wszystkie najważniejsze i najnowsze polskie debiuty. Takiego miejsca brakuje na festiwalowej mapie kraju. Inne festiwale nie przywiązują tyle wagi do debiutantów: w Gdyni przeznaczono dla nich tylko jedną nagrodę, w Krakowie żadnej.

– Czy młodym reżyserom festiwal koszaliński ma też w jakiś sposób pomóc w dalszej pracy?

– Takie jest założenie. Festiwal chce wspierać produkcyjnie i finansowo laureata w realizacji jego następnego filmu.

Poza tym tradycją festiwalu w Koszalinie są spotkania „Szczerość za szczerość". I tę tradycję będziemy kontynuować. Dyskusje poprowadzą młodzi krytycy piszący o filmach swoich rówieśników. Do udziału zaprosiliśmy doświadczonych reżyserów, producentów, wykładowców szkół filmowych i ludzi z instytucji finansujących produkcje filmowe: z PISF-u, Telewizji Polskiej. Chodzi nam o stworzenie okazji do spotkania różnych osób związanych z kinematografią, ponieważ to z takich spotkań rodzą się koncepcje kolejnych filmów, wspólne przedsięwzięcia. Cała impreza odbywa się na dość kameralnej przestrzeni: dwa kina festiwalowe, klub festiwalowy, wszystko w centrum miasta.

Istotnym elementem festiwalu są odbywające się równolegle warsztaty scenariuszowe. Uczestnicy pracują nad pierwszymi lub drugimi wersjami swoich projektów już od lutego, natomiast w Koszalinie sprawdzają pomysły w praktyce i wybraną scenę realizują z aktorami Bałtyckiego Teatru Dramatycznego. Opiekunowie artystyczni warsztatów to m.in. Robert Gliński, Kazimierz Kutz, Maciej Wojtyszko.

Mam nadzieję, że dzięki połączeniu tych działań – pokazów, dyskusji, warsztatów – powstanie platforma wymiany pomysłów z udziałem ludzi różnych filmowych profesji. Pojawiają się bowiem młodzi producenci związani z młodymi reżyserami, wielu młodych aktorów, operatorów. Może za rok czy dwa zobaczymy ich wspólny film.

– Jakie problemy debiutantów będą omawiane podczas dyskusji festiwalowych?

– Do niedawna największym problemem był sam debiut, lecz to się zmienia. Wraz z rozwojem i potanieniem technologii i procesu produkcji twórcy mają ułatwioną drogę do zrobienia pierwszego filmu. Myślę, że dziś młodym łatwiej zadebiutować niż potem dystrybuować swoje filmy. To zagadnienie z pewnością poruszymy w Koszalinie. Wiele spośród filmów, które w zeszłym roku były pokazywane i spodobały się publiczności i jury na festiwalach, do dziś nie znalazło praktycznie dystrybutorów. Nie ma ich również na płytach DVD, w stacjach telewizyjnych pojawiają się z rzadka lub są wprowadzane z dużym opóźnieniem. Promocja młodego polskiego kina praktycznie nie istnieje.

A za największy problem w ogóle stojący przed młodym twórcą uważam realizację drugiego filmu.

– Dlaczego tak się dzieje?

– To pewna zagadka polskiej kinematografii. W tym roku poza nagrodą w konkursie głównym zostanie przyznany Superjantar, czyli nagroda za najlepszy debiut ostatnich 10 lat. I spoglądając na 30 nominacji do tej nagrody dostrzegam bardzo niepokojące zjawisko: mianowicie wielu spośród nominowanych twórców do dziś nie zrobiło drugiego filmu. To przypadek Artura Urbańskiego, Marka Lechkiego, Jacka Filipiaka czy Magdaleny Piekorz, natomiast Łukasz Barczyk realizuje nowy film przy bardzo ograniczonym budżecie. Powstaje pytanie, dlaczego ci zdolni ludzie, którzy wygrywali festiwale i wydawało się, że szybko zmienią oblicze polskiego kina, do tej pory nie mogli przebić się ze swoimi pomysłami. Nad tym też chcemy zastanowić się w Koszalinie. Nastał dobry moment, by o to pytać i by coś zmieniać, ponieważ nareszcie jest trochę więcej pieniędzy na kino. Zdecydowanie nie powinno tak być, że po debiucie reżyserzy giną w niebycie: przecież debiut to dopiero początek, a pełnia talentu twórcy objawia się najczęściej dopiero przy trzecim, czwartym filmie.

– Czy jednak nie bywa tak, że oglądając debiut, który ma dużo wad, widz już nie ma ochoty czekać na pełne objawienie talentu?

– Chcemy przekonać widza, by patrzył na debiuty z większą życzliwością i nawet ich wady potraktował wyrozumialej niż w przypadku filmów dojrzałych twórców. Trzeba pamiętać, że debiuty to szansa na rozwój kinematografii.

Weźmy za przykład „Chaos" Żuławskiego: to film mówiący coś nowego, odcinający się od dominującej stylistyki serialowej. „Chaos" jest filmem wyrastającym z potrzeby buntu, co zdarza się coraz rzadziej w polskim kinie. To utwór kontrowersyjny, ale mimo wszystko zrobienie go było odważnym przedsięwzięciem. Podobnie wygląda sytuacja z filmem Piotra Szczepańskiego. A moim zdaniem zarówno „Chaos", jak i „Aleja Gówniarzy" to bardzo interesujące projekty, wykraczające poza przeciętność. Przy wszystkich ich zaletach i wadach wyczuwam w nich nowatorskie myślenie o kinie. A to bardziej wartościowe niż nakręcenie filmu uładzonego i poprawnego.

Jeśli Żuławski czy Szczepański dostaną szansę zrobienia kolejnych filmów, będą to zapewne dzieła lepsze i ciekawsze. Drugi film jest chyba teraz nawet ważniejszy dla reżysera niż pierwszy. A trzeci to może będzie ten, który zobaczymy na festiwalu w Cannes czy w Berlinie.

– To znaczy, że debiut nie musi być dobrym filmem, żeby dobrze rokował jego twórcy na przyszłość?

– Musi być przede wszystkim filmem ciekawym, proponującym coś oryginalnego. Mieć potencjał. Najgorsze debiuty to te, w których jest fałsz i koniunkturalność. Takie oczywiście też się pojawiają, lecz w Koszalinie filmów *nieprawdziwych* nie będzie.

– Z drugiej strony przed laty mieliśmy na festiwalu „Młodzi i Film" takie debiuty jak „Dom wariatów" Marka Koterskiego, „Iluminację" Krzysztofa Zanussiego. One broniły się bez taryfy ulgowej.

– Niektóre dzisiejsze debiuty też są wyraziste.



WIĘCEJ O FESTIWALU W MAGAZYNIE AKTUALNOŚCI FILMOWYCH **NA EKRANIE I NA PLANIE** W TELEWIZJI KINO POLSKA. EMISJA W NIEDZIELĘ 17 CZERWCA O GODZ. 20.00 FILMY DEBIUTANTÓW I MŁODYCH KADR POLSKIEGO KINA W TELEWIZJI KINO POLSKA W PROGRAMIE **MŁODE KADRY**. EMISJA W TELEWIZJI KINO POLSKA W KAŻDY PONIEDZIAŁEK O GODZ. 20.00 I W PIĄTEK OKOŁO GODZ. 22.30.

Agnieszka Holland ostatnio mi mówiła, że siłą jej pokolenia było to, że działali w grupie. Holland, Kieślowski, Falk, Bajon zaczynali wspólnie, dzięki czemu mieli większą siłę przebicia i szybciej zaistnieli. Ponadto mieli sprzyjających im krytyków – podobnie zresztą jak francuska Nowa Fala czy Szkoła Polska.

Dzisiejszy debiutant ma bardzo niewielu sojuszników, właściwie jest skazany sam na siebie. Samodzielnie musi sprzedawać swój pomysł, zdobywać pieniądze. Niektórzy na tym etapie sobie nie radzą. Bardzo podoba mi się to, jak postąpił Piotr Szczepański. Nie tylko sam wyprodukował swój film, znalazł na ten cel pieniądze, ale również sam go dystrybuuje. Oczywiście to nie jest model, który powinien obowiązywać, ale przykład bardzo śmiałej postawy. Ktoś zdolny, ale mniej pewny siebie, może przepaść z różnych, czasem błahych powodów: scenariusz nie znalazł uznania ekspertów PISF-u, redaktor w telewizji nie miał czasu, by go przeczytać, krytyk napisał miażdżącą recenzję... Proszę sobie wyobrazić, że młody Andriej Tarkowski w dzisiejszym polskim systemie kinematografii nie miałby żadnych szans.

– Czy wśród młodych reżyserów dostrzega pan wiele talentów?

– Owszem, pojawiają się wciąż nowe ciekawe postacie, ostatnio Anna Kazejak-Dawid, Leszek Dawid, Wojciech Kasperski, Marcin Wrona, Jan Komasa, Bartosz Konopka. Wszyscy będą w tym roku w Koszalinie. Gdybym był producentem, nie pozwoliłbym sobie na przegapienie festiwalu, na którym zgromadzono najzdolniejszych młodych ludzi kina. Przecież na tej zasadzie działa Sundance: Hollywood czerpie z tego festiwalu pełnymi garściami. Tymczasem w Polsce na razie podobne zjawisko nie występuje, za to najzdolniejsi są kuszeni przez producentów seriali.

Dlatego też trzeba docenić tych twórców ryzykujących, podążających swoją drogą, a nie idących na łatwiznę. Będziemy otwarcie mówili na festiwalu w Koszalinie o sukcesach i porażkach w młodym kinie, zastanowimy się nad debiutami z różnych punktów widzenia: produkcyjnego, dystrybucyjnego, ale też estetycznego.

Oczywiście zdarzają się przypadki, że pierwszy film jest skończenie doskonały – tak było z „Nożem w wodzie" Polańskiego, „Żywotem Mateusza" Leszczyńskiego, „Na wylot" Królikiewicza.

– Czy możemy spodziewać się w tym roku w Koszalinie debiutu skończenie doskonałego?

– Cały czas na taki czekamy. ■



„BUTELKI ZWROTNE" REŻ. JAN ŠVĚRAK

FILMOWY MOST NAD GRANICĄ

IWONA CEGIEŁKÓWNA

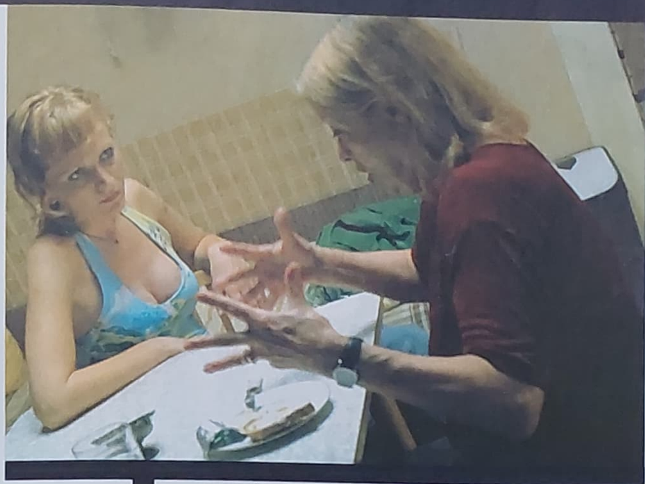
Od dziewięciu lat polscy i czescy kinomani przybywają do małego miasta nad Olzą, by przekonać się o aktualnej kondycji czeskiej kinematografii (chociaż nie tylko czeskiej). Kino na Granicy wrosło już na stałe nie tylko w kulturalny pejzaż dwujęzycznego Cieszyna. Ale mimo że impreza się rozrasta i staje coraz bardziej *międzynarodowa*, nie traci nic na swojej bezpretensjonalności i świeżości właściwej projektom tworzonym przez entuzjastów. W tym roku w bogatym programie przeglądu tradycyjnie znalazło się kilka retrospektyw (Jana Němca, Martina Slivki, adaptacje prozy Hrabala oraz wspomnienia o Leonie Niemczyku i Maćku Olbrychcie), cykle tematyczne (Czeski film eksperymentalny), najciekawsze ubiegłoroczne polskie produkcje oraz to, na co najbardziej czeka publiczność tłumnie wypełniająca cieszyńskie kina: nowe filmy czeskie i słowackie.

TO, CO NAJLEPSZE

W Cieszynie udało się zaprezentować niemal wszystkie ważniejsze produkcje czeskiej kinematografii minionego roku. Otwierający przegląd najnowszy film Jiřiego Menzla „Obsługiwałem angielskiego króla" („Kino" 5/07) to powrót do wielkiej formy mistrza po kilkunastoletniej przerwie. Uwierzytelniają ją m.in. nagrody, wśród których znalazło się FIPRESCI na ostatnim Berlinale oraz najważniejsze Czeskie Lwy (film roku, reżyseria, zdjęcia i rola drugoplanowa). Warto dodać, że autorem nagrodzonych zdjęć do filmu Menzla jest legendarny czeski operator Jaromír Šofr, który pracował nie tylko przy wielu wcześniejszych dziełach reżysera, ale też innych czeskich mistrzów: Jana Němca czy Věry Chytilovej. Najnowszy film tej ostatniej – wyróżnione Czeskimi Lwami za montaż „Piękne chwile to motyle" (Hezké chvilky bez záruky) – również trafił do programu tegorocznego przeglądu. Podobnie jak jeden z triumfatorów Czeskich Lwów, nowy film Jana Hřebejka „Piękność w opałach" (Kráska v nesnázich), który zgarnął nagrody Czeskich Lwów za obie role główne i drugoplanową żeńską oraz Nagrodę Specjalną Jury w Karlowych Warach. Na przeglądzie zaprezentowano też ubiegłoroczną niespodziankę czeskich kin, „Reguły kłamstwa" (Pravidla lži) debiutanta Roberta Sedláčka, któremu nagrodę przyznali czescy krytycy. Nie zabrakło hitów kasowych („Butelki zwrotne" Jana Švěraka, „Bestiariusz" Ireny Pavláskovej) ani najnowszych dzieł ulubieńców krytyki („Grandhotel" Davida Ondříčka).

POD ZNAKIEM STARYCH I NOWYCH MISTRZÓW

Tradycja i współczesność splatały się ze sobą nierozłącznie podczas tegorocznego przeglądu. Adaptacjom prozy Bohumila Hrabala towarzyszyły czeskie eksperymenty filmowe. Retrospektywie klasyka kina Jiřiego Menzla – prezentacje najnowszych filmów



„PIĘKNOŚĆ W OPAŁACH" REŻ. JAN HŘEBEJK

dzisiejszych mistrzów czeskiej kinematografii: Jana Hřebejka, Davida Ondřička i Jana Švěraka. A komentarzem do przeglądu mistrza słowackiego filmu dokumentalnego Martina Slivki był dokument jego krajana, Martina Šulika („Martin Slivka. Człowiek, który sadził drzewa"), który sam staje się powoli filmowym klasykiem.

Do grona klasyków należy już niewątpliwie weteranka czeskiego kina, 78-letnia Věra Chytilová. Jej najnowszy film, „Piękne chwile to motyle", jest pełen życia. Dynamicznie zmontowana historia Hany, psycholożki w średnim wieku, nie stroni od wyrazistej groteski, ale nie przekracza niebezpiecznej granicy kiczu. Kalejdoskopowa *story* roi się od fabularnych dygresji, oddając degradację wewnętrznego i zewnętrznego świata bohaterki.

„Piękność w opałach" Hřebejka to typowa dla tego reżysera tragikomiczna historia miłosna z wyrazistym tłem obyczajowym. Punktem wyjścia jest sytuacja po niedawnej powodzi w Pradze. Jej skutki boleśnie odczuwa młode małżeństwo z dwójką dzieci: prowadzący warsztat samochodowy Jarda wdaje się w ciemne interesy i trafia do więzienia, jego żona Marcela ulega urokowi znacznie starszego (i bogatszego) Evžena, z którym wyjeżdża do Włoch. W świetnie opowiedzianej historii nieco drażni lukrowany i nazbyt wydłużony finał. Podobnie jak w „Grandhotelu" Davida Ondřička, który nieco rozczarowuje wtórnością wciąż powracających w filmach reżysera wątków (tu: samotnik – outsider, pracownik położonego w górach hotelu, poszukuje miłości). Niewiele dobrego można powiedzieć o „Zimie czarnoksiężników" (Zima kúzelnikov) Dušana Trančika. Szkoda, bo to jedyna pełnometrażowa fabuła, jaką zrealizowano w ubiegłym roku na Słowacji. Film Trančika – historia dwóch starzejących się magików i perypetii sercowych córki jednego z nich – nie wykracza ponad przeciętną: ani mało zajmującą fabułą, ani płaskim dowcipem.

Jednym z najciekawszych filmów imprezy były za to „Butelki zwrotne" (Vratné láhve) rodzinnej spółki Jana (reżyseria) i Zdenka (scenariusz i główna rola) Švěraków. Nagrodzony Oscarem („Kola") twórczy duet po raz kolejny potwierdził swoją wielką klasę – niedawny hit czeskich kin tylko w pierwszy weekend obejrzało ponad 110 tys. widzów. Przez pryzmat perypetii starzejącego się nauczyciela Josefa, który zatrudnia się w skupie butelek, Švěrakowie pokazują współczesne czeskie społeczeństwo i jego problemy. Liryzm i nostalgia za dawno minioną młodością przeplatają się z komizmem.

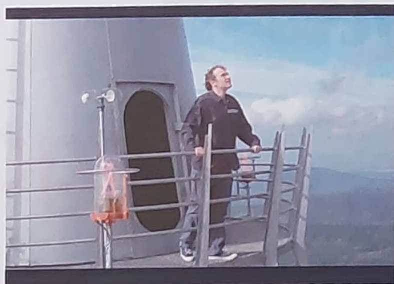
W KRZYWYM ZWIERCIADLE

Niektóre z prezentowanych na przeglądzie filmów miały ambicje wyraźnie polemizujące z utartym wizerunkiem czeskiego kina jako pełnego ciepła, o zabarwieniu najczęściej komediowym. Na pewno należał do nich surowy i wręcz naturalistyczny „...a będzie gorzej" (...a bude húř) Petra Nikolaeva. Adaptacja książki Jana Pel-

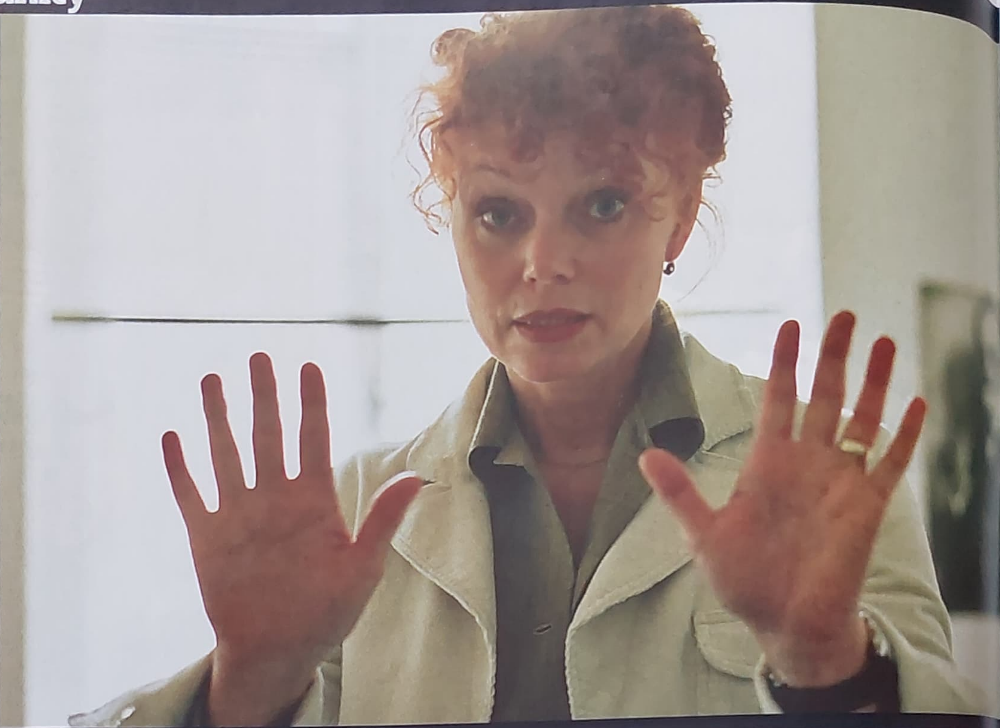
9. Przegląd „Kino na granicy"



„REGUŁY KŁAMSTWA"
REŻ. ROBERT SEDLÁČEK



„GRANDHOTEL" REŻ. DAVID ONDŘIČEK



„PIĘKNE CHWILE TO MOTYLE" REŻ. VĔRA CHYTILOVÁ



„BESTIARIUSZ" REŻ. IRENA PAVLÁSKOVÁ

ca pod tym samym tytułem to opowieść o społecznej degradacji kilkorga młodych mieszkańców dawnej Czechosłowacji. Czarno-białe, ziarniste kadry przynoszą historię będącą dalekim echem Beat Generation czy kultowego „Easy Ridera". *Dalekim*, bo przedstawieni z naturalistyczną szczerością bohaterowie filmu mają znacznie mniej charyzmy od swoich amerykańskich poprzedników. W każdym razie powody ich buntu nie są dla widza tak oczywiste, a przypisywanie im (przez reżysera) politycznych proweniencji jest po prostu nadużyciem.

Duch rebelii powraca w dokumencie o niedawno zmarłym czeskim poecie, filozofie i dysydencie Egonie Bondym. Choć sam film nie wykracza poza poziom średniej realizacji telewizyjnej, to wiarygodnie ukazuje schyłek życia człowieka, który dla kilku pokoleń był symbolem czeskiej kontrkultury. Portret innej barwnej postaci przyniósł obraz Věry Chytilovej „W poszukiwaniu Ester" (Pátráni po Ester), poświęcony zmarłej przyjaciółce reżyserki, scenarzystce i scenografce Ester Krumbachovej. Nieszablonowo opowiedziana historia daje portret niejednoznaczny, pełen refleksji i – nade wszystko – szczery.

Nieretuszowaną współczesność Czechów i Słowaków odnajdujemy bowiem właśnie w dokumentach. W „Naprzód lewa, naprzód prawa" (Kupředu leva, kupředu prava) Linda Jablonská przygląda się młodym ludziom ze skrajnych brzegów politycznej sceny: Komunistycznego Związku Młodzieży i Młodych Konserwatystów. Reżyserka nie skupia się jednak tylko na tym, co różnicuje te dwie krańcowe postawy, ale przede wszystkim szuka dla nich punktów stycznych.

Z kolei słowacki dokument „Podróż za marzeniem – słowacki sen 2004-2006" Jaro Vojtka to obraz społeczeństwa pogrążonego w postkomunistycznej depresji. Reżyser przez dwa lata pytał o największe życiowe marzenia przedstawicieli różnych zawodów, grup wiekowych i społecznych. Suchym analizom dziennikarzy i filozofów towarzyszą – chwilami autentycznie przejmujące – wypowiedzi tzw. zwykłych ludzi, którzy *śnią* o tym, co najprostsze: dobrze płatnej pracy i świętym spokoju. Jeśli już nie dla siebie – bo okazują się wyjątkowo ostrożni w prognozach – to dla bliskich czy wnuków. Może przynajmniej im się kiedyś poszczęści?

FILMOWY WĘZEŁ

Jeśli ktoś się zastanawia, gdzie naprawdę zaczyna się *zjednoczona Europa*, powinien pojechać do Cieszyna. Położone na obu brzegach Olzy miasto zamieszkują od wieków Polacy i Czesi. I od wieków codziennie przemierzają krótki dystans dzielący oba państwa w celach handlowych, zarobkowych, towarzyskich czy kulturalnych. Zwłaszcza dziś przecinająca miasto granica polsko-czeska zdaje się mieć jedynie symboliczny charakter. Podobnie jak zaprojektowany przez francuskiego architekta François Roche'a nowy most, o który od kilku lat zabiegały samorządy polskiego i czeskiego Cieszyna. Prezentowany dwa lata temu przez warszawską Fundację Galerii Foksal projekt „Loophole" na razie istnieje tylko na papierze. Jednak jego idea (most jako węzeł wiążący oba brzegi) znakomicie oddaje status tego niezwykłego miejsca.

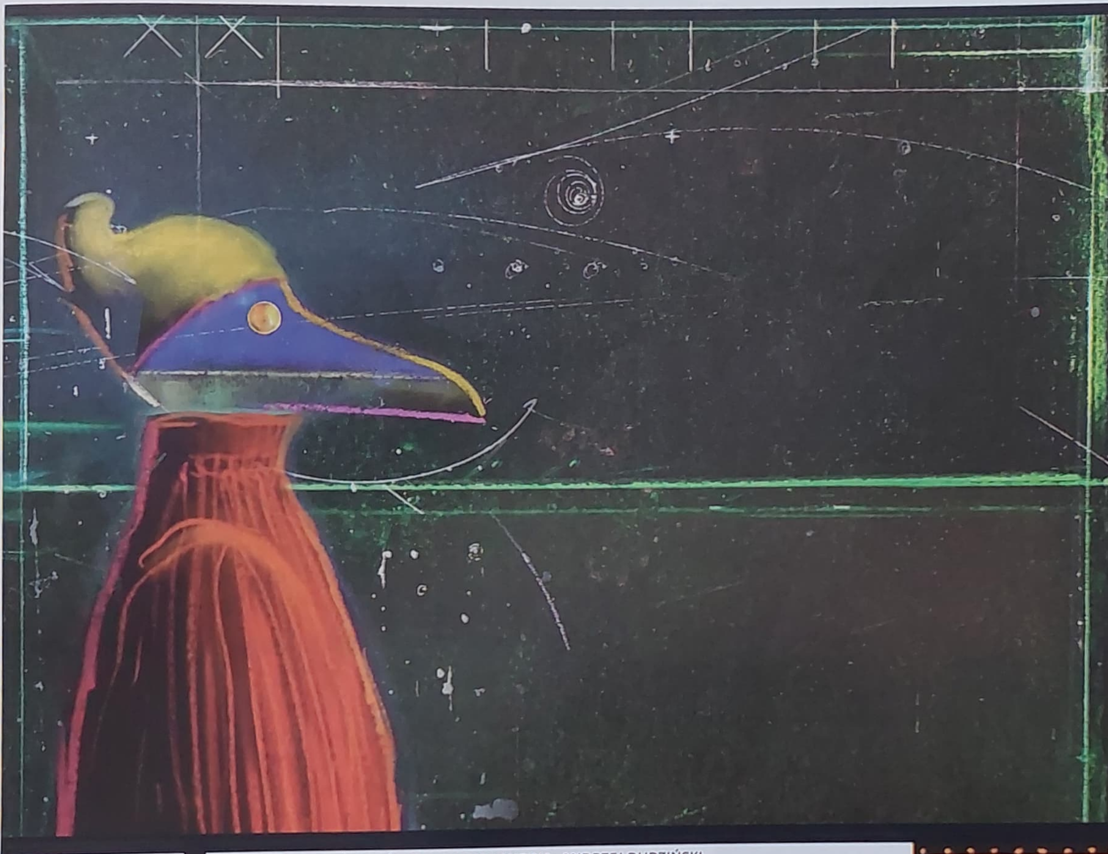
Takim *węzłem* jest też – i dla miasta, i dla obu państw – Kino na Granicy. Impreza idealnie wpisuje się w topograficzno-kulturowy charakter Cieszyna. Warto w nią inwestować, bo jest prawdziwą wizytówką miasta. Warto ją wspierać, żeby to, co dziś autentycznie łączy dwujęzyczny Cieszyn, jutro nie stało się wspomnieniem.

IWONA CEGIEŁKÓWNA

IV MFA ReAnimacja

CICHY TRIUMF KOPCIUSZKA

DAREK AREST



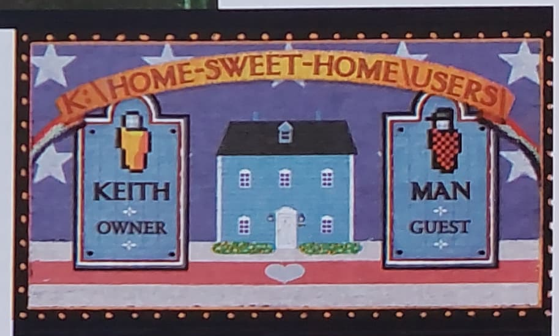
„DŁUŻY SIĘ DOŻY" REŻ. MAŁGORZATA ŁUPINA, ANDRZEJ DUDZIŃSKI



„THE WHITE WOLF" REŻ. PIERRE LUC-GRANJON

WERDYKT

- Nagroda Główna – Złoty Ślimak: **„The White Wolf"**, reż. Pierre Luc-Granjon
- Wyróżnienie za specjalne osiągnięcia techniczne: **„458 nm"**, reż. Jan Bitzer, Ilija Brunek, Tom Weber
- Wyróżnienie za stronę wizualną filmu: **„Matopos"**, reż. Stephanie Machuret
- Wyróżnienie za współczesność narracji: **„Guy 101"**, reż. Ian Gouldstone
- Nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich: **„Dłuży się doży"**, reż. Małgorzata Łupina i Andrzej Dudziński



„GUY 101" REŻ. IAN GOULDSTONE

Na małym festiwalu – jeśli tylko macie wybór – idźcie na blok z animacjami. Także na dużych festiwalach, choć tam bywa problem z nadmiarem, podczas gdy na małym festiwalu może to być jedyna szansa na osiągnięcie pełnej satysfakcji. Animacja wydaje się – w zasadzie nie wiadomo dlaczego – żyć własnym życiem (festiwalowym i nie tylko) i chyba nie istnieje pojęcie niskiego progu. Status animacji wart jest uwagi, bo choć zdeptana marketingowo, to pozostaje enklawą twórczej swawoli (często, choć nie zawsze, tożsamej z wolnością). Tak jak szukającym potomków dinozaurów naukowcy radzą zwrócić uwagę na kury, tak widzowie animacji mogą odgadnąć, gdzie przeprowadziła się (opiewana przez Irzykowskiego i wczesnych artystów kina) *filmowość*. Odnaleźć miejsce, gdzie skrywa się istota kina, które ostatnie tchnienie wydało gdzieś w latach 30. Dlatego nawet przypadkowe pokazy krótkich filmów, w przypadkowych miejscach – na poznańskim AleKino czy koszalińskim Młodzi i Film – mogą przynieść całą serię olśnień, których nie sposób doświadczyć nigdzie indziej. Miłe poczucie nadmiaru świetnych koncepcji, błyskotliwego humoru, różnorodnych technik i często wyśmienitego filmowego rzemiosła warto uchwycić także na przebogatych Nowych Horyzontach. Dlatego mały festiwal oparty na krótkiej animacji wydaje się strzałem w dziesiątkę.

ReAnimacja jest mało festiwalowa. Położone w trochę wstydliwej części łódzkiej ulicy Piotrkowskiej, Kino Charlie dzieli kameralną przestrzeń między innymi z punktem krwiodawstwa i lokalnym biurem SLD. To tutaj dzieje się w zasadzie wszystko, ale próżno byłoby oczekiwać zwykłej w takich sytuacjach atmosfery karnawału. Na korytarzu pomiędzy salą studyjną a salą audiowizualną pulsuje pojawiający się i znikający mały tłumek, w którym mieszają się najlepiej zorientowani, widzowie i organizatorzy. Sprytniejsi goście, nauczeni doświadczeniem, wiedzą, że trzeba trzymać się Sali Studyjnej, gdzie odbywa się główny konkurs. To filar festiwalu, którego atmosfera przypomina bardzo „offCine-

IV MFA ReAnimacja

ma". I tak jak w poznańskim Zamku, tak i w kinie Charlie, obywa się bez przechodzenia z sali do sali i ciągłych dylematów, co wybrać, a co opuścić. Widownia jest wypełniona, siedzą tam, często przez wiele godzin, żywo reagujący widzowie. I jeszcze jedno: niemal wszystkie pokazy są bezpłatne.

Program sugeruje, że drugim filarem festiwalu jest Panorama, której tegoroczne pokazy (najczęściej równoległe do konkursu) odbywały się w zaimprowizowanej salce audiowizualnej. Pomieszczenie świeciło pustkami, a za dnia także silnym światłem słonecznym, wdzierającym się przez nieszczelnie zasłonięte okna. Wbrew mylącej nazwie, nie można było zobaczyć tu najciekawszych produkcji sezonu, tylko zadziwiającą mieszankę mało efektownych filmów szkolnych, o różnym, zwykle niskim poziomie oraz rzeczy całkiem kuriozalnych, czasem przypominających odrzuty z produkowanych przed dziesięciu laty przerywników do gier wideo. W tym kontekście słowo *panorama* można by, co najwyżej, zdefiniować jako *wprawki, ścinki i inne, trudne do zakwalifikowania rzeczy*.

reżyserowali słynny pełnometrażowy (dystrybuowany także w Polsce) film „Frank i Wendy". „Taste of Life" to makabryczna historyjka, wzbudzająca skojarzenia z „Delicatessen", o związku jedzenia i miłości (jak mówi sam twórca). Natomiast „Marathon", jest obserwacją życia pewnego sennego miasteczka w szczególnym dniu. Ścieżki postaci, których graficzna umowność posunięta jest do ostateczności, przecinają się z wdziękiem, jaki osiągnęło w tej dziedzinie kino amerykańskie, nie tracąc jednocześnie nic z lekkości i humoru. Wyśmienita robota filmowa, połączona ze specyficzną narodową wrażliwością.

O czymś podobnym można mówić w przypadku twórców z Bałkanów. „Leftovers" Igora Corica to ułamek historii obserwowanej z punktu widzenia... linki do suszenia bielizny. Mało heroiczna perspektywa, ale taka też jest obserwowana historia – ktoś kogoś zdradza, ktoś dostaje zawału, pobliski dom zmienia właściciela. Każdy z tych wątków szybko odsłania swoją nietrwałość (zostają tylko tytułowe resztki), z pewnością jednak ziemia będzie



„458 MM" REŻ. JAN BITZER, ILJA BRUNEK, TOM WEBER



„MARATHON" REŻ. KASPAR JANCIS

Szukając w głównym programie rozpoznawalnych smakołyków, oko widza zatrzymuje się natychmiast przy nazwisku Billa Plymptona. Dwukrotnie nominowany do Oscara, zaprezentował próbkę swojego niepowtarzalnego stylu w króciutkim „Guide Dog" – kontynuacji wcześniejszego „Guard Dog". Jeżeli można mówić o takim statusie wśród twórców animacji, to Plympton był największą gwiazdą konkursu. Dla tych, którzy znają jego makabreski (może lepiej będzie nazywać je *plymptonkami*), nowy film nie jest zaskoczeniem. W każdym razie wielbicieli nie zawiedzie (co najwyżej wprawi w dobry humor) ale przeciwników (są jacyś?) nie przekona. Znana kreska, znany humor. Plympton dobry na wszystko. Bezinteresowna zabawa świetnie służy animacji, co nie znaczy, że nie nadaje się równie dobrze do przekazów dramatycznych. Wręcz przeciwnie, niekiedy świetnie potrafi wykorzystać narzucane szablony na swoją korzyść. A szablon istnieje, skoro nawet nieskończenie smutny „Harvie Krumpet" Adama Elliota jest w filmowej bazie danych IMDB oznakowany jako *animation/comedy/short* i tylko po kolejnym ukośniku, nieśmiało, pojawia się słowo *drama*.

Trudno uznać festiwal za reprezentatywny przegląd światowej animacji, skoro obył się bez udziału Japończyków. Moją podejrzliwość ostudziła nieco obecność animacji estońskiej, która (zaledwie w dwuosobowej reprezentacji) potwierdziła swoją siłę i markę. Zagadkowe podobieństwo formalne i stylistyczne klasycznie rysowanych „Marathonu" Kaspara Jancisa i „Taste of Life" Ulo Pikkova wyjaśnia się, kiedy przypomnieć, że ci twórcy w duecie wy-

w tym samym miejscu jutro. Wytrawny i subtelny komizm, ale zadziwiające, jak wiele najlepszych krótkich animacji kieruje się w stronę tragikomedii.

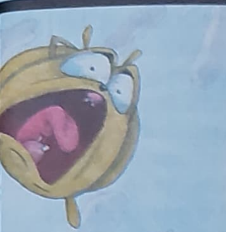
Duże wrażenie robi nominowany do brytyjskiej BAFTY, a przy okazji zdobywca specjalnego wyróżnienia z Krakowa, „Rabbit" Runa Wrake'a. Film powstał na bazie tradycyjnych brytyjskich grafik edukacyjnych, które zaklęte zostały w małe dzieło o apokalipsie. To trochę tak, jakby Ala z naszego elementarza przeistoczyła się w krwawą Lady Macbeth. Niewinne płaskie wycinanki po zestawieniu w kilku płaszczyznach tworzą mocną i przekonującą wizję. Przy każdym elemencie widać wtłoczoną w obraz jego nazwę, a na powierzchni ślady rastra. Autor m.in. klipu „Future Sound of London" wykorzystuje ich zwodniczą niewinność.

Jury główne odznaczyło, łącznie z nagrodą pierwszą, cztery filmy, przy czym klucz wyboru pozostaje do końca niejasny. Zapewne nagrody trafiły do twórców, dla których miały szansę być istotne. Doceniam odważne, choć tylko wyróżnienie, za *współczesność narracji* dla filmu Iana Gouldstone'a „Guy 101". Podobnie jak „Rabbit", korzysta z gotowych znaków, zakorzenionych w świadomości, znaków ikonicznych – są to symbole znane z ekranu monitora. Film w zabawny, choć wzbudzający niepokój sposób, eksploruje komunikacyjne i dramaturgiczne możliwości tkwiące w tym, co na co dzień często zastępuje kontakt na żywo – od emotikonów do kamer internetowych.

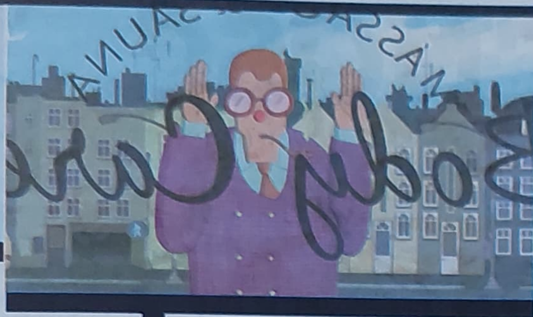
Zagadkowo brzmi uzasadnienie nagrody dla pięknego „Matopos", filmu wprawiającego w ruch smukłe afrykańskie drewniane rzeźby. Rezygnujący z błysków dramaturgicznych „Matopos" urzeka, bo jest po prostu bezwstydnie bardzo ładny. I choć na festiwalowym seminarium Bill Dennis upierał się, że *najważniejsza jest*



W **MŁODYCH KADRACH** PODSUMOWANIE: JAKIE JEST DZISIAJ MŁODE KINO ANIMOWANE? W SEANSIE: ETIUDY ANIMOWANE MŁODYCH TWÓRCÓW ORAZ WSPOMNIENIE Z IV FESTIWALU REANIMACJA.
EMISJA W TELEWIZJI KINO POLSKA W PONIEDZIAŁEK 4 CZERWCA GODZ. 20.00 ORAZ W PIĄTEK 8 CZERWCA O GODZ. 23.15.



„GUARD DOG" REŻ. BILL PLYMPTON



„TASTE OF LIFE" REŻ. ULO PIKKOV

historia, to w przypadku krótkiego niekomercyjnego filmu animowanego jest to prawda dyskusyjna. Jaka jest historia w „My Face" Billa Plymptona? Jaka jest historia w laureacie ReAnimacji za osiągnięcia techniczne – filmie „458 nm"? Ten niemiecki obraz to pięknie wygenerowane w 3D spotkanie dwóch mechanicznych ślimaków. Sześciominutowe uniesienia służą w oczywisty sposób pochwaleniu się technicznymi możliwościami.

Trzeba przyznać, że niewiele z zaprezentowanych animacji komputerowych było w stanie wywołać jakieś *techniczne olśnienie* na kimś, kto śledzi rozwój grafiki np. gier video. Dlatego też epatowanie ową technicznością przeważnie rozczarowuje, szczególnie kiedy *cud techniki* okazuje się dużo poniżej znanych możliwości obliczeniowych i graficznych. Czasem budzić może co najwyżej chłodne uznanie, które szybko jednak topi się w obojętności. Ciekawszy wydał mi się zwiewny i klimatyczny film „Une Charogne" (reż. Olivier Berry, Alexia Cui, Olivier Sipesaque, Samuel Chung-Hao Tung), który stawia na nastrój i kompozycję. Impresję zainspirowaną Baudelairem można oskarżać o efekciarstwo, ale w krótkiej animacji to zarzut wątpliwy. No i choćby nawet nie było tu znaczeń, to w każdym razie szuka się ich z prawdziwą przyjemnością.

Złotego Ślimaka zdobył film, który właśnie klimatem odznaczył się wśród festiwalowych pokazów: „The White Woolf" Pierre'a Luc-Granjona. W nastrojowej bajce świat chłopców zaprzyjaźnionych z wilkiem zostaje zniszczony brutalnie i ze smutną nieustępliwością przez świat dorosłych.

Jury Stowarzyszenia Filmowców Polskich pod przewodnictwem mistrza Witolda Giersza nagrodziło film „Dłuży się doży" (reż. Małgorzata Łupina, Andrzej Dudziński) doceniając pełną energii próbę ożywienia postaci wykreowanych przez słynnego Dudiego. Gdyby nie to specjalne Jury, polski film, w którym radość zdaje się umarła całkowicie, przepadłby całkiem w konkursie. Poza pokazem Giersza znalazło się jeszcze kilka wydarzeń specjalnych. A o przynależne animacji miejsce upominała się rumuńska animacja, którą reprezentował osobiście Radu Igazsag. Ciekawostką bardziej niż wydarzeniem była prezentacja animacji z FAMU.

W pełnej krasie zaprezentowała się jurorka Suzie Templeton, autorka słynnych już filmów „Dog" oraz „Stanley". Przedstawiony w łódzkiej operze „Piotruś i wilk" do muzyki Prokofiewa udowodnił bezdyskusyjnie, że lalki prowadzone mistrzowską ręką potrafią zdyskwalifikować nawet najnowsze osiągnięcia animacji trójwymiarowej. Inna rzecz, że animacja 3D służy tu wzmocnieniu efektu tradycyjnej animacji.

Łódzki festiwal wykazał, że niezobowiązujący klimat, który panuje wokół krótkiej animacji, służy jej dobrze. I niech tak zostanie.

DAREK AREST

PRZENIKANIE, WSPÓŁOBECNOŚĆ, CIĄGŁOŚĆ

JAN TOPOLSKI

Tegoroczny przegląd Afrykamera imponował rozmachem: znaleźć i sprowadzić blisko 20 pełnometrażowych filmów, tyleż krótkich, pokazywać je w czterech miastach w ciągu dwóch miesięcy, zaprosić twórców i znawców, dołączyć wystawy fotografii i sesje naukowe – to robi wrażenie.

Tym rozmachem i wolontariackim charakterem pracy organizatorów (to dopiero drugi przegląd), tłumaczę dość liczne i irytujące wpadki – zmiany programu, opóźnienia, poziom tłumaczeń i opisów. Generalnie jednak, festiwal dał nam fascynującą możliwość wielodniowej i wielowątkowej podróży w głąb Czarnego Kontynentu. Afryka próbuje bowiem poprzez kino opowiedzieć swoje mity, historię i codzienność. Niemal wszystkie pokazywane filmy, nawet czysto fabularne, odzwierciedlają główne problemy kontynentu – dziedzictwo kolonializmu i rasizmu, wojny i epidemie, presję globalizacji. To przenikanie się dwóch planów: mitycznego i historycznego oraz dokumentalnego i kreacyjnego jest być może najbardziej ogólną, ale wyraźną specyfiką kina afrykańskiego.

Głównym problemem niewątpliwego kryzysu tego kina nie są bynajmniej fundusze. Wprawdzie największy donator lokalnych projektów, Francja, zredukowała ostatnio wsparcie, jednak angażuje się w nie coraz więcej krajów europejskich, także te, które trudno podejrzewać o postkolonialne wyrzuty sumienia – na przykład Szwajcaria. Podstawową trudnością jest dotarcie do rodzimych odbiorców: na całym kontynencie (za wyjątkiem RPA i Nigerii) kina są masowo zamykane, przegrywając w konkurencji z salonami wideo i dvd. W Senegalu nie działa ponoć ani jedno kino, w Kamerunie – zostało jedno w stolicy. Duże festiwale typu Fespaco w Wagadugu (Burkina Faso) czy Ecrans Noirs w Yaounde (Kamerun) nie ratują sytuacji. Tymczasem lokalne sukcesy takich obrazów jak „Noc prawdy" czy „Yesterday" potwierdzają, że widownia istnieje, tylko trzeba do niej dotrzeć.

Choć organizatorzy Afrykamery zaproponowali ciekawy podział na sekcje typu „W oparach władzy" czy „Kobiety Afryki", przedstawione filmy widziałbym raczej w czterech wymiarach: mitu, historii, dokumentu i kreacji. Oczywiście niektóre dają się odczytać w paru płaszczyznach jednocześnie, a to przenikanie stanowi o ich sile. Wśród filmów poświęconych mitom widzieliśmy dwa bardzo udane. „Cena przebaczenia" (Ndesyaan, reż. Mansour Sora Wade, Senegal/Francja) to opowieść o zbrodni i karze, rozgrywająca się w małej rybackiej wiosce. Synowi marabuta udaje się rozpędzić mgły panoszące się nad morzem, czym zaskarbia sobie popularność współplemieńców i uczucie pięknej kobiety; jednocześnie prowokuje to jego rywala do zbrodni. Rozwiązania fabularne są na tyle zaskakujące dla europejskiego widza – i jednocześnie zakorzenione w afrykańskiej wierze w obecność przodków i złych mocy – że nie poważę się ich streszczać..

„Sia, marzenie pytona" (Sia, La Reve du Python, reż. Dani Kouyate, Francja/Burkina Faso 2001) bazuje na starym micie ludu Soninké o bogu-wężu, któremu składano ofiary z dziewic, by zapewnić dobrobyt państwu. Oglądamy jednak kres tej tradycji: dziewica nie chce umrzeć i ucieka, wzburzony król represjonuje poddanych, lud się buntuje, szaleniec śmieje się ze wszystkiego. Właśnie postać szaleńca Kerfy jest jedną z ciekawszych, jakie ostatnio widziałem w kinie: asceta, dowcipniś, jurodiwy; ktoś poza regułami gry, jako jedyny kpi z autorytarnej władzy, która w końcu – mimo tradycyjnego zakazu – podniesie na niego rękę. Film, mimo rozegrania w archaicznych kostiumach, stanowi aktualną, wnikliwą wiwisekcję dyktatury i rewolucji, ustroju opartego na kłamstwie i oportunizmie. I to z wyraźnymi odniesieniami do teraźniejszości, o czym świadczy ostatnia, mocna i metaforyczna scena, przenosząca akcję do współczesnego Wagadugu. Mit i dokument się przenikają. Recenzenci dopatrywali się aluzji do panującego reżimu Blaise'a Compaoré i sprawy zamordowania dziennikarza Norberta Zongo, publikującego materiały śledcze na temat tajemniczych zniknięć w otoczeniu brata prezydenta. Czyżby to współczesny Kerfa, który w filmie mówi: *w wielu historiach jest szaleniec, ale żaden szaleniec nie ma własnej historii*? Sam reżyser przyznaje, że według niego, *jeśli Afryka chce wziąć należny udział we współczesnym tańcu cywilizacji, może jej pomóc bogata technika i tematyka dramaturgii oralnej. Ma przecież wiele środków ekspresji: śpiewy i tańce, mity, legendy i baśnie, rytmiczne recytacje, rytuały wraz z akcesoriami (ornamenty, ozdoby, artefakty i obrazy)*. To także powód do zajęcia się mitem.

Inny powód wynika z zastąpienia przez mit tradycyjnej roli literatury. W Afryce do dziś w wielu krajach literatura się nie rozwinęła, a jej funkcję przejęło kino. Świadczył o tym także zbiór krótkometrażowych filmów pod wspólnym tytułem „Afrykańskie przypowieści", wśród których zwróciła uwagę niebanalnie animo-

wana „Kobieta z trzema mężami" (La Femme Mariée a Trois Hommes, scen., anim. i reż. Celia Sawadogo i Daniele Roy, Burkina Faso 1993) oraz realistyczne i dowcipne zarazem „Menged" (scen. i reż. Daniel Taye Workou, Etiopia/Francja 2006). Z kolei „Souko" (scen. i reż. Issiaka Konate, Burkina Faso 1998) opowiada o miłości i wierze w kino: dzieciakom, które budują kartonową kamerę, objawia się podczas projekcji magiczny biały koń. Rzeczywistość nie pozwala jednak długo cieszyć się iluzją...

Kino nie tylko opowiada mity tkwiące w pamięci zbiorowej, ale i dokumentuje lub fantazjuje na temat historii. Tragicznej, kolonialnej i wojennej. Może znowu dlatego, że – jak pisał Ryszard Kapuściński – *w Europie na temat każdej wojny są półki książek, archiwa pełne dokumentów, specjalne sale w muzeach. W Afryce nie ma nic podobnego. Wojna, nawet najdłuższa i największa, szybko tonie tu w niepamięci, popada w zapomnienie. Jej ślady znikają na drugi dzień: martwych trzeba pochować, na miejscu lepianek postawić nowe. (...) Nie ma zwyczaju pisania wspomnień i dzienników (zresztą najczęściej nie ma po prostu papieru). Nie ma tradycji pisania historii.* I oto wkracza kino. Kino, którego rolą jest nie tylko opowiadanie historii w jej przebiegu, ale często przeciwstawienie się obowiązującej jej wizji. Stanowi to część popularnych na Zachodzie (a w Polsce niemal nieuprawianych, co po części zrozumiałe) tzw. *postcolonial studies*. Są to pozaeuropejskie krytyki europejskiej filozofii, polityki, ekonomii, kultury. Także europocentrycznej wizji historii. Afrykanie chcą wreszcie opowiedzieć o sobie sami, przeciwstawiając się obcym wersjom swej historii, takim jakie przyniosły ostatnio „Helikopter w ogniu" czy „Ostatni król Szkocji" – filmy wyżej stawiające rany kilkunastu amerykańskich żołnierzy czy rozterki naiwnego białego doktorka niż tysiące zabitych somalijskich powstańców czy trzysta tysięcy ofiar ugandyjskiego dyktatora Idi Amina. Weźmy jako przykład „Dni chwały" (Indigenes, reż. Rachid Boucherab, Algieria/Maroko/Francja/Belgia 2006). Kto wie coś o udziale algierskich żołnierzy w bitwach we Włoszech i Alzacji w II wojnie światowej? Jak byli traktowani i wynagrodzeni za udział w kampanii? Ano właśnie. Dość hollywoodzki w formie film zaczyna się hurrapatriotycznymi i patetycznymi hołdami wobec Francji. Młodzi poborowi z Algierii przechodzą chrzest bojowy, walczą o swoje prawa, wykazują się odwagą. Ale wstęp jest tylko po to, by tym dobitniej i sarkastyczniej wybrzmiała druga połowa filmu, kiedy Algierczycy lądują we Francji i zdobywają Alzację. Szykanowani przez dowódców, rzucani na pierwszą linię, zapomniani po bitwie. W przejmującym finale jedyny ocalony z grupki głównych bohaterów odwiedza po 60 latach cmentarz i wraca do małej kawalerki na przedmieściach Paryża: zdejmuje buty i tępo patrzy w podłogę.

O wiele skromniejszy a i bardziej udany obraz o wojnie to „Noc prawdy" (La Nuit de la Vérité, reż. Fanta Regina Nacro, Burkina Faso/Francja 2004). Fikcyjny afrykański kraj. 10 lat wojny domowej. Pułkownik, przywódca rebeliantów, postanawia zawiesić broń i zaprosić prezydenta ze świtą. Nadchodzi noc pojednania, obustronne winy i zbrodnie mają zostać zapomniane, by ratować kraj od upadku. Ale nie wszyscy chcą pokoju: żona prezydenta nie mo- >



„NOC PRAWDY" REŻ. FANTA REGINA NACRO

Afrykamera 2007

że wybaczyć brutalnego mordu, którego ofiarą padł ich jedyny syn, żona pułkownika niepokoi się o bezpieczeństwo dzieci, szalony szeregowiec nie może uwierzyć, że Nayakowie są równi Bonandes. Tytułowa noc mija w atmosferze skrajnego napięcia. Niby wszyscy odkładają broń, piją za siebie i przodków, niby przywódcy sadzą wspólnie drzewo, ale ciągle wyczuwa się podskórnie możliwość wybuchu. Dramaturgia filmu jest naprawdę mistrzowska. Reżyserka, jedna z pierwszych w Burkina Faso, skupia się na szczegółach. Oto zabroniono grać na bębnach, bo przypominają wielką masakrę w Gowindzie, jakiej dopuściły się wojska rebeliantów. A kiedy szeregowiec jak oszalały zaczyna uderzać w bęben krzycząc *Gowinda! Pamiętacie Gowindę!?*, wszyscy zamierają. Budzą się demony. Instynkt zabijania. Ludzie biegną po broń, szaleni, nieprzytomni. Przemowa pułkownika jeszcze ostudzi emocje, ale pojednanie okupione zostanie najwyższą ofiarą. Przejmujący film, oparty na autentycznej historii i postaci (historia wuja reżyserki), stał się sukcesem nie tylko na Fespaco czy w San Sebastian, ale i w Burkina Faso oraz krajach ościennych.

Zdarzenia historyczne w wymiarze dokumentu to upadek apertheidu w „Amandli – rewolucji w czterogłosie" (Amandla – a Revolution in Four-Part Harmony, reż. Lee Hirsch, RPA/USA 2002). Znane fakty ukazane zostały z raczej nieznanej perspektywy – pieśni czarnych, które w ciągu 40 lat walki z reżimem nie tylko dokumentowały przełomowe wydarzenia, ale wręcz je wywoływały. Byli opozycjoniści i emigranci wracają do tamtych dni i melodii, śpiewają poruszające hymny, lamenty, protest-songi. Nieprawdopodobnie dynamiczne są ujęcia tańczących i śpiewających toyi-toyi tłumów na wprost czołgów i policjantów. Pieśń okazuje się nośnikiem tożsamości, komentarzem oraz narzędziem oporu.



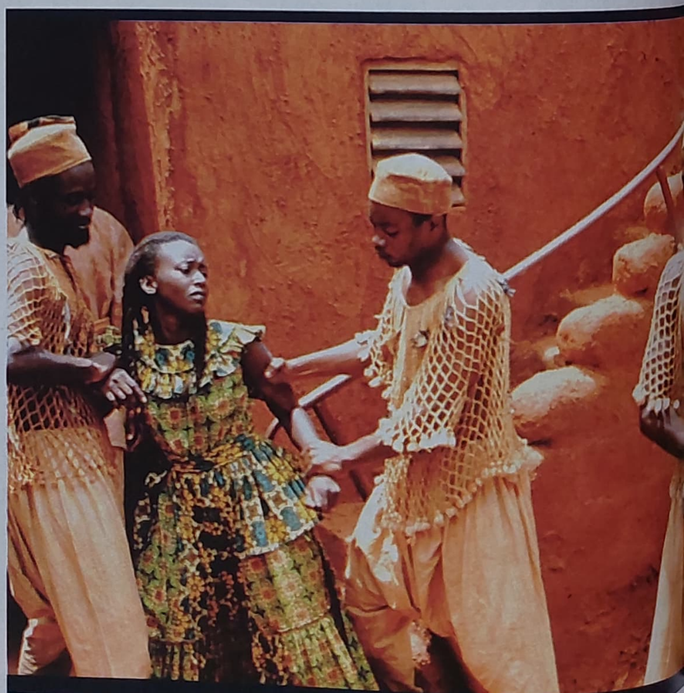
„MENGED" REŻ. DANIEL TAYE WORKOU

W Afryce do dziś w wielu krajach literatura się nie rozwinęła, a jej funkcję przejęło kino.

Temat apartheidu kontynuowało niepokojące „Jądro bieli" (Heart of Whitenesess, reż. Rehad Dessai, RPA 2006), w którym czarnoskóry autor zapuszcza się w głąb białych enklaw, takich jak Orania, zamknięte miasteczko Burów. Czy rzeczywiście rasizm to przeszłość? Inny palący problem porusza film tegoż reżysera „Sekrety Buszmenów" (Bushman's Secrets, RPA/Namibia 2006). Pokazuje poczciwych, nieco naiwnych i zdecydowanie nie uczestniczących w światowym wyścigu mieszkańców południowoafrykańskich sawann, którzy wykorzystywani są przez miejscowych farmerów, rząd RPA i globalne koncerny. Wykupienie przez Unilever za grosze wyłączności na sprzedawanie rośliny Hoodii – tradycyjnego buszmeńskiego remedium na głód – jako drogiego leku dla otyłych w Ameryce, brzmi jak cyniczny rechot globalizacji. Podobnie w znanym już w Polsce „Koszmarze Darwina" (Darwin's Nightmare, reż. Hubert Sauper, Austria/Belgia/Francja/Tanzania 2004), który skupia się na procesach zachodzących wokół Jeziora Wiktorii. Oto setkami przylatują tu samoloty po lokalną odmianę okonia, który niegdyś *na próbę* wprowadzony przez Europejczyków do ekosystemu, rozmnożył się i zdominował faunę zbiornika. Zmienił także życie tubylców, rugując niemal rolnictwo. Wzorowy manifest antyglobalizmu, ukazujący wszystkie aberracje nowych układów i biznesów. Zaangażowany i płomienny.

Filmy tego rodzaju podejmują inny istotny temat dyskursu afrykańskiego – uwolnienie się od europejskiej i amerykańskiej *humanitarnej pomocy*, która w istocie jest kontynuacją strategii kolonialnego wykorzystywania, tym razem poprzez zepchnięcie na boczne tory globalizacji. Myśliciele pokroju Mukomy Ngugiego wskazują, że za tzw. prawami człowieka i wspierającymi dotacjami kryją się interesy polityczne i ekonomiczne. Miast traktować Afrykanów jako równorzędnych partnerów i dopuszczać ich na rynki północne, kraje UE i USA pompują w Afrykę uzależniające pieniądze, które w niektórych krajach sięgają już 1/3 budżetu. Gdyby dać Afryce szansę rozwoju i wymiany, 1% gospodarczego wzrostu rocznie dałby tym krajom więcej dochodów niż dotacje MFW, USAid i innych organizacji razem wzięte. Ngugi konkluduje: *Cóż dobrego czyni Afryce Bush, kiedy jedną ręką zabiera więcej niż daje drugą? Afryka nie potrzebuje więcej zachodnich interwencji militarnych* (tragedie w Rwandzie czy Darfurze biorą się właśnie z takich oczekiwań – przyp. J.T.), *anulowania długów i zachodniej filantropii. Czego potrzebujemy, to równorzędnej wymiany handlowej i sprawiedliwości ekonomicznej między narodami.* A kto taką wymianę Afryce oferuje? Komunistyczne Chiny! Paradoks – i materiał na kolejne filmy... Choćby o tubylczym ataku na chińską firmę w Somalii, akurat podczas trwania Afrykamery...

Jednak dokument w afrykańskim kinie to nie tylko czysta formuła tego gatunku, ale także zakorzenienie pozornie fikcyjnych fabuł w codziennej rzeczywistości. I tak „O bohaterzy!" (O Heroi!, reż. Zeze Gamboa, Angola/Portugalia/Francja 2004) opowiada o bolesnym powrocie do domu weteranów angolańskiej wojny domowej w neorealistycznej z ducha anegdocie o jednonogim żołnierzu, któremu rabusie kradną protezę. „Daresalam" (reż. Issa Serge Coelo, Czad/Burkina Faso/Francja 2001) to historia dwóch przyjaciół, którzy biorą udział w rewolucji w fikcyjnym państwie, jednak rozdzielają ich wybory i przekonania. „Yesterday" (scen. i reż. Darrell Roodt, RPA 2004) z kolei to prosta opowieść o młodej żonie i matce, która dowiedziawszy się, że ma HIV, postanawia godnie przetrwać chorobę, opiekując się jednocześnie córką i mężem – który wcześniej zdradził ją i zaraził. Poziom tych filmów jest różny: pierwszy czasem grzęźnie w doraźnej publicystyce, drugi niepotrzebnie sili się na widowiskowe sceny walk, jednak trzeci udowadnia, że minimalnymi środkami można wiele doko-



„SIA, MARZENIE PYTONA" REŻ. DANI KOUYATE

nać. „Yesterday" jakby mimochodem obrazuje wstrząsającą sytuację chorych na AIDS w Afryce – ofiar braku edukacji i dostępu do lekarzy, represjonowanych przez własne rodziny i społeczności, ukrywanych czy wydalanych z wiosek.

Zmierzając w stronę wyraźniejszej kreacji odnajdujemy zapewne najlepsze filmy festiwalu – a przynajmniej najłatwiej odbierane przez Europejczyków. „Zuluski list miłosny" (Zulu Love Letter, reż. Ramadan Suleman, Francja/Niemcy/RPA 2004) to opowieść o byłej opozycjonistce, która próbuje ułożyć życie swoje i głuchoniemej córki, urodzonej po uwięzieniu i licznych pobiciach. Jednak bolesna, nierozliczona przeszłość powróci, a jej posłańcem będzie inna matka, prosząca o pomoc w znalezieniu grobu jej córki, zastrzelonej przez policjantów minionego reżimu. Film jest kręcony w urywanym i zmiennym rytmie, z szalonymi zdjęciami (halucynacje, wspomnienia) i muzyką (free jazz i muzyka tradycyjna). Choć miejscami przemowy bohaterki trącą krzykliwą publicystyką, a interpretacja aktorska przerysowaniem, to temat ujawnienia i osądzenia zbrodni apartheidu jest do dziś (sic!) aktualny.

„U Carmen E-Khayelitsha" (reż. Mark Donford-May, RPA 2005) to nagrodzona w Berlinie i znana już polskim widzom odważna adaptacja opery Georges'a Bizeta. Historia tragicznej miłości przeniesiona została w realia slumsów Kapsztadu, scenerię znaną choćby z „Tsotsi" czy „Drewnianej kamery". Warto przypomnieć, że premiera „Carmen" w 1874 roku wywołała skandal właśnie językiem i popularnymi motywami w muzyce; dopiero następne dekady wyniosły ją na koturny mieszczańskiej sztuki wysokiej. Tak więc sprowadzając rzecz do proletariackich slumsów, Mark Dornford-May wraz z grupą Dimpho di Kopane wraca niejako do źródeł. Ciekawym motywem jest śpiew w oryginalnym języku mieszkańców Khayelitshy oraz wstawki z ich rdzenną muzyką. Obie jednak ulec muszą europejskiemu librettu i kompozycji. Czy to nie dalekie echo apartheidu? Czy kino RPA, niewątpliwie najbardziej warsztatowo doskonałe na kontynencie, nie jest skażone *białym* spojrzeniem? Dyskursem władzy? Pytanie pozostawiam otwarte.

„Ali Zaoua, Książę Ulicy" (Ali Zaoua, Prince de la Rue, reż. Nabil Ayouch, Maroko/Tunezja/Francja/Belgia 2000) okazał się fascynującym połączeniem dokumentu, kreacji i mitu. Obserwujemy grupę wyrostków z postindustrialnych terenów Casablanki, którzy odłączają się od głównego lokalnego gangu. Przypłaci to życiem ich przywódca: marzyciel Ali, syn prostytutki, który chciał zostać marynarzem i odkryć baśniową wyspę, by sprawdzić, czy jej dwa słońca zachodzą równocześnie... Przyjaciele przysięgają godnie go pochować, choć przeszkodą jest nie tylko gang, ale i brak pieniędzy. Wszystko to niby banalna historia, niekiedy sentymentalna. Ale reżyser wniknął w środowisko młodocianych wyrzutków i wybrał takie postaci, takie twarze, że nie ma w nich nic z fikcji. Najczystsza prawda... Dzięki aktorstwu i lokalizacji – kino właściwie dokumentalne; dzięki fabule i wplecionym subtelnie animacjom – świetna fabuła. Dreszcz przechodzi, gdy banda nastolatków wykrzykuje swoje hasło. Jeden chłopak intonuje: *– Życie?!*, reszta wrzeszczy: *– To kupa gówna!*

Te filmy pokazują rzeczywistość, o której trudno dowiedzieć się z mediów, nawet z lektur socjologicznych i antropologicznych. Czy to prawdziwy obraz Afryki? Pewnie jeden z wielu. Jednak najlepsze filmy drugiej Afrykamery – „Ali Zaoua, Książę Ulicy", „Zuluski list miłosny", „Yesterday", „Koszmar Darwina", „Noc prawdy", „Sia, marzenie pytona" i „Cena przebaczenia" – uchylają rąbka tajemnic i problemów, jakie skrywa Czarny Ląd. I choć były też pozycje nieudane, a paru twórców bardzo brakowało (nestorów – Ousmane Sembene i Abderrhamene Sissako czy młodszych, takich jak Jean Marie Téno, Jean-Pierre Bekolos), jednak festiwal w całości uważam za bardzo udany. Oby jeszcze niektóre z pokazywanych filmów trafiły do polskiej dystrybucji, dyskontując sukces „Tsotsi"!

JAN TOPOLSKI



„YESTERDAY" REŻ. DARRELL ROODT



„KOSZMAR DARWINA" REŻ. HUBERT SAUPER

Prix Visionica 2007

SZKLANA POGODA

JANUSZ KOŁODZIEJ



„H" REŻ. JAN KLATA



„PARĘ OSÓB, MAŁY CZAS" REŻ. ANDRZEJ BARAŃSKI

Telewizja stała się dla współczesnych społeczeństw nowym wcieleniem Boga, który czczony jest trochę bezwiednie, a na pewno bezrefleksyjnie – mówiący te słowa Godfrey Reggio wspomniał też o nowej odmianie faszyzmu – konsumenckiego, dodając, że uprawiają go również wielkie korporacje telewizyjne, nieustannie narzucając swym odbiorcom, co i kiedy mają oglądać.

Autor legendarnego „Koyaanisqatsi" znany jest ze skrajnych ocen kapitalistycznego świata, a fakt, że mówił o żarłoczności telewizyjnego monstrum mając w tle wielopiętrowy wąwóz wielkiej galerii handlowej, nie pozostawiał wątpliwości. Jako twórca oryginalny i niepowtarzalny, z pełną świadomością konsekwencji – przynajmniej werbalnie – nadal pozostaje poza liczoną w miliardach klientelą rynku telewizyjnego.

Ale wydaje się, że ten genialny samouk należy do nielicznej już grupy artystów, którzy – może tylko dla marketingowego efektu – zdradzają objawy klasycznego kaca po alkoholowym balu na telewizyjnym przyjęciu. Kochają i nienawidzą, biorą pieniądze i... pogardzają mecenasem. Na szczęście, są w mniejszości, filmowy światek już dawno odkrył, że konfitury stoją nie tylko na półkach kapryśnych producentów filmowych ale także na biurkach szefów kompanii telewizyjnych. I sięga po nie bez moralnych dylematów, za to ze świadomością przewag, jakie daje możliwość natychmiastowej konfrontacji dzieła z wielomilionową widownią.

Dowodów na istnienie tego mechanizmu dostarczył pierwszy festiwal twórczości telewizyjnej, który odbył się pod koniec kwietnia we Wrocławiu. Prix Visionica miała międzynarodowy wymiar, interesujący program, ciekawe debaty i konferencje z udziałem twórców i specjalistów od masowego komunikowania z całego świata, a ponadto sprawną organizację i wyjątkowe tło w postaci przepięknej wrocławskiej starówki.

Do tego dodać trzeba ambitne plany miejscowych władz, by festiwal wrocławski (zorganizowany przez miasto i Telewizję Polską, we współpracy z Telewizją ARTE i rosyjskim Telekanałem Kultura) stał się ważnym – może nawet najważniejszym – miejscem spotkań telewizyjnej branży nie tylko w naszej części Europy. Już tylko wysokość nagród (Wielka Nagroda Prix Visionica to 25 tys. euro) musi budzić respekt i zainteresowanie liczących się producentów i twórców. Do konkursowej selekcji zgłoszono więc 286 prac z 28 krajów, zakwalifikowano zaś 77 pozycji, firmowanych przez 22 kraje. Nie ma wśród nich propozycji pochodzących z Republiki Czeskiej, co ma banalne wytłumaczenie: nadal odbywa się tam konkurs programów telewizyjnych Złota Praga, rozgrywany w gronie profesjonalistów.



„MINIATURES" REŻ. RICHARD COLDMAN

We Wrocławiu wszystkie pokazy, panele dyskusyjne i prezentacje miały charakter otwarty, z czego licznie korzystała głównie młoda publiczność. Spośród pozycji konkursowych, zgrupowanych w pięciu kategoriach, jury pod kierunkiem Agnieszki Holland miało wskazać te, które najlepiej oddają ducha szeroko rozumianej kultury w aktualnej produkcji telewizyjnej.

Widzowie znaleźli go zapewne bez trudu w zwycięzcy kategorii Muzyka i Taniec, holenderskim „Car-Menie" Borysa Pavala Conena. To tocząca się w żywiołowym tempie taneczna impresja o nieprzewidywalności ludzkiego losu, w której muzyka do słynnej opery Bizeta uzupełniona została fragmentami skomponowany-

WERDYKT

- Wielka Nagroda Pix Visionica 2007:
  „Made in Poland" za realizację telewizyjną Józefa Kowalewskiego spektaklu teatralnego w reżyserii Przemysława Wojcieszka
- Nagroda w kategorii Telewizyjny Film Fabularny:
  Telewizja Polska za **„Parę osób mały czas"**, reżyseria Andrzej Barański
- Nagroda w kategorii Film Dokumentalny: **„The Planet"** Michaela Stenberga, Johana Soderberga i Linusa Torella
- Nagroda w kategorii Teatr Telewizji: **„H"** w reżyserii Jana Klaty, adaptacja telewizyjna Katarzyna Adamik
- Nagroda w kategorii Muzyka i Taniec: **„Car-men"** w reżyserii Borisa Pavala Conena z choreografią Jiri Kyliana
- Nagroda w kategorii Intermezzo: **„Mozart Minute"**
- Nagroda Specjalna Jury: Mirosław Dembiński za film dokumentalny **„Lekcja białoruskiego"**, Liubin Hu za film **„Dziewczyna z Wioski Dziecięcej"** oraz blok trzech programów z telewizji ARTE **„No Sorrow, No Mercy"**, **„French Beauty"**, **„Here's Looking At You, Boy"**.


„LEKCJA BIAŁORUSKIEGO"
REŻ. MIROSŁAW DEMBIŃSKI

mi na potrzeby filmu. Układ choreograficzny filmu przygotował sam wielki Jiri Kylian.

Nie tak słynne nazwiska firmowały szwedzki dokument „Planeta", niemniej warto je zapamiętać, bo Michael Stenberg, Johan Soderberg i Linus Torell wykonali tytaniczną pracę, dokumentując zarówno rzeczywiste jak tylko medialne zagrożenia, jakie mogą spotkać Ziemię. Realizacja stuminutowego filmu trwała dwa lata,


„FRENCH BEAUTY"
REŻ. MIRIANA BOJIC WALTER


„MOZART MINUTE"


„KURAI-TANETS"
REŻ. VENERA YUMAGULOVA

w czasie których filmowcy odwiedzili 25 krajów. Mądry, dobrze zrobiony i potrzebny film, który znajdzie odbiorcę pod każdą szerokością geograficzną. O podobnej widowni chyba nie mogą marzyć autorzy propozycji z kategorii Teatr Telewizji, bo też w formie, w jakiej znają go polscy widzowie, nie istnieje on właściwie już nigdzie na świecie. Zazwyczaj jest to transmisja spektaklu – bądź bezpośrednio z macierzystego teatru, bądź ze studia, ale w kształcie odwzorowującym wersję sceniczną. Rozwiązanie godzące obie te formy zastosował duet reżyser Przemysław Wojcieszek i realizator telewizyjny Józef Kowalewski i to ze znakomitym skutkiem. Telewizyjna premiera spektaklu „Made in Poland", przygotowanego w legnickim teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, stała się jednym z wydarzeń ubiegłorocznego sezonu, a teraz doczekała się Wielkiej Nagrody Prix Visionica. Inna pamiętna realizacja – „H." według Szekspira w reżyserii Jana Klaty i adaptacji telewizyjnej Katarzyny Adamik – zrealizowana w scenerii Stoczni Gdańskiej, została wyróżniona w kategorii teatralnej.

Zwycięski laur w kategorii filmu fabularnego zdobył obecny od niedawna na polskich ekranach obraz Andrzeja Barańskiego „Parę osób, mały czas". Opowieść o długoletnim związku łączącym Mirona Białoszewskiego z niewidomą Jadwigą Stańczakową, narysowana – jak zawsze u tego reżysera – subtelną kreską, a wzbogacona stonowanym nastrojem, kameralną inscenizacją i kreacjami aktorskimi, wydała się jurorom propozycją niemal idealnie *sformatowaną* na potrzeby telewizyjnego ekranu.

I ostatnia z konkursowych kategorii, nazwana – a jakże! – Intermezzo. Tu nie mógł pozostać niezauważony projekt „Mozart Minute", którego scenariusz wymyślił... komitet organizacyjny Wiedeńskiego Roku Mozartowskiego. Zaprosił on do współpracy 28 twórców, dając każdemu minutę na własną ilustrację wrażeń związanych z postacią czy muzyką wielkiego kompozytora. Ponieważ jedynym ograniczeniem był czas, powstał niezwykły kalejdoskop gatunków, stylów i manier, dający wyobrażenie o talencie i umiejętnościach warsztatowych zastępu realizatorów.

We Wrocławiu zastanawiano się nad przyszłością telewizji w jej odmianie cyfrowej, obecnością w Internecie i telefonach komórkowych. Opisując nowe technologie i nowe media, próbowano odpowiedzieć na pytania czy ich pojawienie się zmieni kino, czy też powstanie – ba, czy już nie powstało – NOWE KINO, realizowane na potrzeby nowych nośników i inaczej niż dotąd dystrybuowane. Spośród wielu punktów widzenia i opinii, zwracał uwagę jednobrzmiący głos reżyserskiej pary, Agnieszki Holland i Krzysztofa Zanussiego, którzy niezależnie od siebie i przy różnych okazjach stwierdzili, powołując się przy tym na Kieślowskiego, że na szczęście wciąż jeszcze najważniejszy jest temat i sposób jego opowiadania. Warto będzie sprawdzić za rok, czy taki punkt widzenia pozostaje aktualny. ■



„DNI CHWAŁY" REŻ. RACHID BOUCHAREB



LOUIS COULLO'CH, MARINA HANDS: „LADY CHATTERLEY" REŻ. PASCALE FERRAN

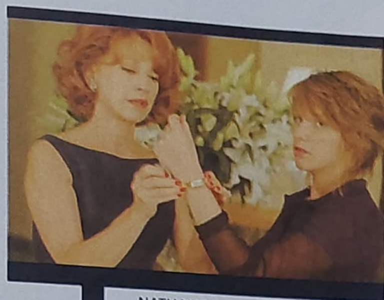
ZAKOCHANA LADY I PANOWIE W TARAPATACH

GRAŻYNA ARATA

Czas – realny i kinematograficzny – ucieka w tempie coraz bardziej przyspieszonym. Pod koniec lutego celebrowano Cesary, a tu już Cannes i kolejny, światowy tym razem ceremoniał ku czci francuskiej Sztuki Filmowej, a więc okazja do bilansu minionego sezonu.

Pierwsza konstatacja – rosnąca we Francji liczba filmowych festiwali i cudowne rozmnażanie trofeów nie mają specjalnego wpływu na jakość dwustu produkowanych tu rokrocznie tytułów (203 w roku 2006). Zdecydowana większość filmów – wbrew powtarzanym alarmom – utrzymuje się na dobrym poziomie technicznym, poprawiła się jakość scenariuszy, moda na komedie pozwala reżyserom wyrobić sobie poczucie rytmu, zaś aktorstwo stoi jak zawsze na bardzo wysokim poziomie. Brakuje tylko... pieniędzy. To akurat normalne – zauważy filmowiec znad Wisły, który o zgromadzenie niezbędnych funduszy musi walczyć latami. W systemie francuskim, dotychczas jednym z najlepszych we wspieraniu i finansowaniu kinematografii, pojawiła się jednak rysa, prowokująca wyrazisty podział na superprodukcje i produkcje niezależne, z niepokojącym spadkiem liczby filmów *środka* – o zdeklarowanych ambicjach artystycznych i godziwych środkach na ich realizację. Podział ten, pogłębiany przez system przedsprzedaży telewizyjnej (amortyzacja filmu dokonuje się jeszcze przed jego wejściem na ekrany), został ostro skrytykowany przez Pascale Ferran, laureatkę Cesara dla filmu roku, „Lady Chatterley": *Na naszych oczach umiera to, co było dumą i jakością francuskiego kina od Renoire'a poprzez Truffauta po Pialata i Resnais. Telewizja, która boi się ryzyka i goni za milionami odbiorców, kształtuje dziś pejzaż artystyczny, skazując na niebyt wszystko, co odważne, ambitne, oryginalne.* Głos Ferran nie jest oskarżeniem gołosłownym – realizacja jej filmu została wstrzymana, na szczęście chwilowo, po kilkunastu dniach zdjęciowych z powodu... wyczerpania budżetu! „Lady Chatterley" – uhonorowana również Cesarem dla najlepszej aktorki (Marina Hands), najlepszej adaptacji, za zdjęcia i kostiumy – jest wynikiem rewanżu sztuki nad materią i efektem totalnego zaanga-





NATHALIE BAYE, LUDIVINE SAGNIER: „LA CALIFORNIE" REŻ. JACQUES FIESCHI



CATHERINE FROT, DÉBORAH FRANÇOIS: „PRZEWRACAJĄCA NUTY" REŻ. DENIS DERCOURT

żowania autorki o stalowym charakterze. A także dowodem, że publiczność francuska potrafi jeszcze wyłowić perły z zalewu tytułów. Zakochana Lady, pokazywana w kilkudziesięciu kopiach bez reklamy i medialnego rozgłosu, utrzymała się na afiszach wystarczająco długo, by zaistnieć w zbiorowej wyobraźni. Adaptacja powieści D.H. Lawrence'a zauroczyła świeżością oraz odwagą i wrażliwością interpretacji. Tytułowa Lady Chatterley nie ma nic wspólnego z szukającą przygód arystokratką – jest po prostu młodą kobietą, instynktownie odrzucającą klasowe bariery, aby pójść za instynktem miłości. W filmie ogromną rolę odgrywa natura, filmowana jak jeden z bohaterów, a może nawet główny bohater opowieści. Natura przeciwstawiona gorsetowi konwenansów, spinających kobietę uwięzioną w klatce z mężem wrażliwym, ale niesprawnym fizycznie i ograniczonym arystokratyczną arogancją. Mężczyzna, w którym Lady się zakochuje, jest tej natury symbolem i strażnikiem – wręcz kwintesencją człowieczeństwa.

Z tej samej kategorii filmów środka wywodzi się „Bez obaw, czuję się dobrze" (Je vais bien ne t'en fait pas) Philippe'a Lioreta, nagrodzony Cesarami dla najbardziej obiecującej aktorki (Mélanie Laurent) i najlepszego aktora drugoplanowego (Kad Merad). Lioret, reżyser-psychoanalityk obrazu, celuje w malowaniu skomplikowanych relacji, jakie potrafią stworzyć ludzie skazani na siebie. W poprzednim filmie byli to dwaj pracownicy latarni morskiej, w tym – rodzina, nagle porzucona przez dorastającego syna. Dociekliwa analiza ludzkich dusz i tym razem spotkała się ze wsparciem publiczności, która poniosła film na skrzydłach *dobrej plotki*. Szczególną reklamę zapewniła mu młodzież, odnajdująca się w postaciach zbuntowanych nastolatków, postrzeganych – na pozór bez powodów – jako nieudacznicy i tchórze.

Wśród filmów środka – choć dysponowały komfortowym budżetem dzięki osobistemu zaangażowaniu Djamila Debbouze, popularnego komika o imiganckim rodowodzie – znalazły się „Dni chwały" (Indigenes) Rachida Bouchareba. Nie było łatwo zgromadzić fundusze na film *politycznie podejrzany*, opowiadający o francuskiej niewdzięczności wobec żołnierzy z francuskich kolonii z Afryki Północnej. Traktowani jako mięso armatnie, pozbawieni prawa do awansu i kombatanckiej renty, byli wyrzutem sumienia historii opartej na uprzedzeniach rasowych. Film, niezbędny i pedagogiczny, stał się społecznym fenomenem po sukcesie na ubiegłorocznym festiwalu w Cannes, gdzie wyróżniono aktorski zespół (znamienne, że pominięto przy tym świetnego aktora, który zagrał białego francuskiego sierżanta). Nadmiar dydaktyki zaszkodził jednak artystycznym aspektom obrazu, co zauważyła Akademia Cesarów, obdarzając go tylko statuetką za scenariusz.

Bogaty w nominacje, ale pominięty przy podziale statuetek Cesarów był ostatni film Alaina Resnais, „Serca" (Coeurs), nagrodzony za reżyserię w Wenecji. Resnais uwodzi, jak zwykle, talentem do czynienia życia lżejszym, uśmiechniętym, trochę frywolnym, nawet jeżeli w tle rysuje się tragedia nieubłaganej samotności. Elegancja mistrza i jego świata w zarysie *filmowanego teatru* pozostaje klasą samą w sobie, on zaś pozostaje jednym z niewielu, którzy gwarantują ową wspomnianą przez Pascale Ferran francuską jakość filmową. Claude Chabrol, drugi niezniszczalny filar francuskiego kina, nadal podpisujący nowe dzieło praktycznie co roku, zaprezentował udany szkic do portretu środowiska sędziów specjalizujących się w *wielkich aferach* na styku korupcji i polityki. Bardzo dobrze udokumentowana fikcja, „Komedia władzy" (L'Ivresse du pouvoir), zagrana przez doskonałą jak zwykle Isabelle Huppert nie została – mimo kilku nomi- ›

Krótki bilans francuskiego sezonu

nacji – dowartościowana nagrodami, znalazła się natomiast na listach *filmów roku* prestiżowych czasopism filmowych.

Liczba filmów wysokobudżetowych – w tym udanych – rośnie, wzmacniając konkurencyjność francuskiej kinematografii na rynku światowym. Rzadko jednak cieszą się one względami nagradzającej krytyki. Tym razem podwójne uznanie, popularne i krytyczne, wyróżniło sensacyjny film „Nie mów nikomu" (Ne le dis a personne) Guillaume Caneta, według powieści Harlana Cobena. Obdarzony czterema Cesarami – w tym dla najlepszego aktora (François Cluzet), najlepszego reżysera oraz za montaż i muzykę. Bezbłędny rytm (zupełny brak dłużyzn tak charakterystycznych dla kina francuskiego), rosnące napięcie, brawurowe aktorstwo spoczywające na mało *gwiazdorskim* Cluzecie, sceny akcji, których nie powstydziłby się film hollywoodzki, profesjonalne dopracowanie wszystkich elementów technicznych i artystycznych – zaowocowało ponad trzymilionową publicznością i wysoką oceną krytyków, pomimo oczywistych ambicji popularnych i widowiskowych. Jest to jeszcze jeden sygnał, że kino francuskie powoli lecz nieustannie przesuwa się w kierunku wytyczonym przez *zawodowców* za Oceanu.

„Piosenkarz" (Quand j'étais chanteur) Xaviera Giannolli, kolejny film wysokobudżetowy, otrzymał „Cesara pocieszenia" za dźwięk, chociaż oszałamiająca interpretacja śpiewającego (naprawdę!) Gérarda Depardieu wróżyła mu statuetkę dla najlepszego aktora. „Piosenkarz" to opowieść o podstarzałym królu prowincjonalnych balów, który nie ma specjalnych złudzeń w stosunku do siebie i do swej sztuki, wie jednak, że daje ludziom przyjemność i okazję do przełamania samotności niemłodych przeważnie serc. Historia jego nieprawdopodobnej miłości do pięknej Cécile de France jest doskonałym połączeniem nastrojów komediowych i sentymentalnych – szkoda tylko, że reżyser nie skrócił całości o pół godziny.

Wysoki budżet i skomplikowany scenariusz, wypełniony wielką liczbą krzyżujących się wątków i postaci, z których każda aspiruje do kontaktu ze sztuką i do miejsca w tytułowych „Fotelach orkiestry" (Fauteuils d'orchestre), traktowanych jak metafora udanego życia – oto trochę bezbarwna komedia Danielle Thomson (córki zmarłego w roku 2006 Gérarda Oury), jedno z większych rozczarowań sezonu.

Tymczasem na ceremonii rozdania Cesarów pojawiły się... komedie, dotąd traktowane jako dzieła ze sztuką filmową nie mające nic wspólnego. To doskonały dowód na to, że nawałnicy produkcji komediowych – najpewniejszego atutu w walce o widza – nikt już dzisiaj nie powstrzyma. Isabelle Mergault, aktorka i scenarzystka, w nagrodzonym za najlepszy debiut reżyserski „Jesteś taka piękna" (Je vous trouve tres beau) opowiada o pragmatycznym, niepozornym francuskim rolniku (oklaski dla Michela Blanka), który w poszukiwaniu wybranki mogącej zastąpić zmarłą tragicznie żonę (*Wiadomo, bez baby gospodarka nie wytrzyma*) udaje się do Rumunii. Zderzenie oczekiwań, stereotypów, sposobów na życie wpisane w mało prawdopodobną, ale ujmującą historię miłosną, przyciągnęło 3,3 mln widzów. Na długiej liście kasowych komedii sezonu uplasował się również „Camping" z komikiem Frankiem Dubosc w roli bezczelnego plażowego podrywacza, która odpowiada postaci kreowanej przez niego na scenie teatralnej. Ale ponieważ pod skórą opalonego cwaniaka bije czułe serce szlachetnego małego chłopca, sympatia widzów pozostaje po jego stronie w przeciwieństwie do eleganckiego, bogatego i aroganckiego snoba z Paryża. Motyw rewanżu mikrokosmosu *popularnego* z plejadą postaci mało rozgarniętych i śmiechu wartych, ale szczerych i uczuciowych nad napuszonym zadufaniem świata *paryskiego* przyciągnął do kin 5 mln widzów.

Olbrzymim sukcesem kasowym okazała się również komedia Patrice'a Leconte „Słońce, morze i... III" (Bronzés 3), której pierwsza część powstała 30 lat temu jako widowisko komików z paryskiego teatru Splendid. Dzisiaj banda kumpli to aktorzy bardzo znani, ponad 50-letni i pomysł, aby po latach spotkali się na nowo, był równie ekscytujący, co ryzykowny. Talent scenarzysty i aktorów pozwolił jednak uwierzyć raz jeszcze w historie komediowych antybohaterów, którzy z młodych, niezręcznych adeptów wolności seksualnej lat 70. przekształcili się w sfrustrowanych mieszczuchów.

Podobały się również znane z polskich ekranów komedie „Układ idealny" Erika Lartigau z Alainem Chabat i Charlotte Gainsbourg oraz „Miłość. Nie przeszkadzać" Pierre'a Salvadori z Gadem Emaleg i Audrey Tautou, a także „Cztery gwiazdki" (Quatre toples) Chrisitiana Vincenta z José Garcią i Isabelle Carré. Wszystkie trzy zrealizowano według schematu komedii romantycznej, z tym że do pierwszej dorzucono dodatkowo motyw rodzinny, do pozostałych zaś motyw finansowy (forsa, która korumpuje serca, zostaje – oczywiście – pokonana przez uczucie!).

Spośród filmów zrealizowanych z dużym udziałem szczęścia i uporu oraz zdecydowanie mniejszym wsparciem finansowym pewien sukces odniosło kilkanaście tytułów. Na pierwszym miejscu godzi się wspomnieć „La Californie" Jacquesa Fieschi z Nathalie Baye w roli głównej. To tragiczna opowieść o starzejącej się kobiecie, utrzymującej efemeryczny *dwór* skorumpowanych przyjaciół, którzy rozpierzchną się, gdy tylko zabraknie pieniędzy. Anne Fontaine w „Nowej szansie" (Nouvelle Chance) opowiada – z dużym poczuciem humoru – o artystce u schyłku życia, kobiecie samot-



FRANÇOIS CLUZET, MARIE-JOSÉE CROZE: „NIE MÓW NIKOMU" REŻ. GUILLAUME CANET



VALÉRIE LEMERCIER: „FOTELE ORKIESTRY" REŻ. DANIÈLLE THOMPSON



GÉRARD DEPARDIEU: „PIOSENKARZ” REŻ. XAVIER GIANNOLI



nej, walczącej o ostatnią szansę na sceniczne, życiowe spełnienie.

Spory sukces krytyczny osiągnął film „Przewracająca nuty” (Tourneuse de pages) Denisa Dercourt z Catherine Frot i młodziutką Déborah François: pełen napięcia pojedynek między dwiema kobietami, pianistką u szczytu sławy i wiernym cieniem jej fortepianu – dziewczyną, której zadaniem jest przewracać nuty. Czy to przypadek, że w przeciwieństwie do filmów *bogatych* bohaterkami filmów *biednych* są najczęściej kobiety? Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest sukces filmu Oliviera Dahana o Edith Piaf, który jednak pojawił się na ekranach w lutym tego roku i formalnie należy już do sezonu następnego.

Na podsumowanie można stwierdzić, że choć rok 2006 odznaczył się brakiem przebojów klasy „Niczego nie żałuję – Edith Piaf”, warto podkreślić zdecydowanie dobry ogólny poziom artystyczny i techniczny produkcji filmowej – i to we wszystkich kategoriach finansowych. Wśród ponad 200 tytułów nawet filmy debiutanckie przestały razić typowymi ułomnościami. Dominacja komedii nie przesłoniła tematów poważniejszych, jednak rzadkością stała się tematyka społeczna i polityczna – zdecydowanie mniej atrakcyjna komercyjnie, ale także, jak się wydaje, artystycznie. Wszak jedynie „Dni chwały” Bouchareba odznaczały się skutecznością w moralnym naprawianiu wyrządzonych krzywd. Widać kino francuskie woli koncentrować się na tym, co zawsze było jego specjalnością – na analizie postępujących komplikacji w relacjach międzyludzkich.

GRAŻYNA ARATA

Dior i gwiazdy

MARIA KORNATOWSKA

Są rzeczy, o których nie śniło się filozofom i które wydać się mogą niepojęte nawet zwykłemu zjadaczowi pizzy. Na przykład eksplozja snów o luksusie i życiu wytwornym tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej. Pośród ruin i biedy, popiołów i masowych grobów. „Christian Dior und Deutschland: 1947 bis 1957” – wystawa w Kunstbibliothek przy Staatliche Museen w Berlinie A.D.2007. Suknie, kostiumy, kapelusze, długie rękawiczki, biżuteria. Eleganckie w swej prostocie, choć przecież wymyślne. Dla pięknych, bogatych, lepiej urodzonych. Dużo zdjęć: projekty, modelki na wybiegu, spotkania na szczytach mody. Wystawie towarzyszą odczyty i projekcje filmów, m.in. „Tremy” Hitchcocka (1950). Dior osobiście bowiem zaprojektował kostiumy dla Marleny Dietrich. Perwersyjne, niepokojące, w najczystszym duchu *femme fatale*. Marlena gra w „Tremie” aktorkę próżną i narcystyczną, co pozwoliło Diorowi rozwinąć skrzydła kreatywności.

Boska Marlena – uosobienie kobiecości wiecznej i nieprzeniknionej, daleka od emancypacji i feminizmów, stała się heroiną tej osobliwej wystawy. Była fenomenem filmowym, tworem ekranowej magii, produktem mistrzów makijażu, mistrzów światła, mistrzów kostiumu. Było w niej coś z modelki doskonałej, idealnej. Każdy strój, który włożyła, zdawał się specjalnie dla niej stworzony.

Produktem tamtej epoki, owych śniących o luksusie lat 50., była inna jeszcze gwiazda, czarująca, przesubtelniona, dziewczęco-kobieca, Audrey Hepburn. Stanowiła ucieleśnienie stylu i klasy. Dyskretnej, arystokratycznej elegancji. Nie kokietowała masowych gustów, choć podbiła serca milionów. Podziwiając zdjęcia diorowskich modelek o spektakularnie wciętych taliach, krągłych biodrach i podkreślonych ekspresyjnie oczach, myślałam o Audreyce. Przypominała je. Gatunkiem urody, wyrazem twarzy, figurą. W swoim okresie angielskim, smukła i długonoga, była przecież modelką, zyskując uznanie w kręgach fotografów mody. A w swych najbardziej reprezentacyjnych rolach jako księżniczka z „Rzymskich wakacji” Wylera (1953), Sabrina z „Sabriny” Wildera (1954), Natasza z „Wojny i pokoju” Kinga Vidora (1956), Holly Golightly ze „Śniadania u Tiffany'ego” Blake'a Edwardsa (1961), Eliza z „My Fair Lady” Cukora (1964) zachowała styl, grację, sposób poruszania się właściwy ówczesnym modelkom.

Gwiazda Audrey Hepburn rozbłysła w latach 50, ale była odblaskiem przedwojnia, jego klimatów i wartości. Do przedwojnia, do świata, który przemijał, nawiązywał również i sam Dior w owym okresie 1947-1957.

Na berlińskiej wystawie widać w całej pełni jak odmienny jest dzisiejszy ideał kobiecości. Kobiecość tajemniczą, fascynującą, niedocieczoną zastąpiła w masowej wyobraźni kobiecość seksowna. Znikły gdzieś takie wartości jak wdzięk, urok inteligencji, styl osobowości, oryginalność, klasa. Dyskrecję zastąpił prowokacyjny ekshibicjonizm. Kobiecość – jak cała reszta – zdemokratyzowała się i umasowiła. Miast mrocznym przedmiotem pożądania, stała się produktem marketingu. Dowodzi tego najlepiej historia Lady Di.

Podczas festiwalu „SubWersje" zaprezentowano nie tylko fabuły w oryginalny sposób opowiadające o związkach homoseksualnych, lecz również dokumenty o tematyce gejowsko-lesbijskiej. Wśród nich „Sznirele Perele" Anny Kaplińskiej.

CZŁOWIEK, CZYLI TAJEMNICA

MALWINA GROCHOWSKA

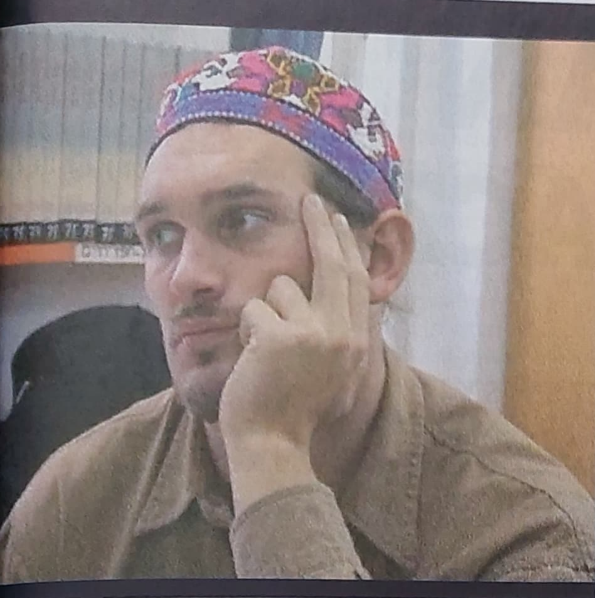
Przez pierwsze 35 minut dokumentu, nie zapoznawszy się wcześniej z żadnym wyjaśnieniem, widz słusznie może się dziwić: czemu film jest wyświetlany w ramach festiwalu filmów o tematyce gejowsko-lesbijskiej? Prawie do końca nie pada ani słowo o seksualnych mniejszościach. Reżyserka „Sznirele Perele", Anna Kaplińska, opowiada o Jerozolimie, dzieli się z nami fascynacjami, jakie przeżyła w tym wielokulturowym mieście, poczuciem obcości, którego doznała. Na pierwszy plan jej opowieści wysuwają się dwie postacie – żywiołowa Dwora, która przyjechała do kibucu z Maroka, oraz Chaim mieszkający w dzieciństwie na Wołyniu. Łączy ich pogmatwana tożsamość narodowościowa, religijna. Chaim mówi: – *Koszer-smoszer. Po co to wszystko? Byliśmy żydami w Związku Radzieckim – bez religii, bez niczego. A tu przyjeżdżamy i jak tego nie zachowujemy, to już nie jesteśmy żydami. Dla niektórych to szok. Ja, który za swoje żydostwo wycierpiał, tu nie jestem żydem, tylko Ruskiem?!?* W epizodzie pojawia się kilku kolegów Chaima z Indii, którzy uważają się za przodków rozproszonych przed setkami lat plemion Izraela. – *Niektórzy kilkakrotnie poddawali się obrzezaniu, tak bardzo chcieli tę swoją przynależność udowodnić* – komentuje autorka.

Im lepiej poznajemy Chaima, tym trudniej nam przychodzi jednoznacznie go oceniać. Bo jak traktować kogoś, kto niby beztrosko opowiada: – *Mój dziadek zajmował się zwalczaniem bandytyzmu* [na Ukrainie], *robił porządek z dzisiejszymi bohaterami. Potem oni chyba się z nim rozprawili, bo znaleziono go powieszonego w lesie*. Albo gdy ujawnia swoje zdecydowane poglądy polityczne: – *Nie jestem za totalitaryzmem, tłumieniem Arabów, ale nad tym narodem musi być kontrola, żeby nie posuwali się na inne kraje. Tylko siła potrafi ludziom pokazać ich miejsce*. Z drugiej strony, Chaim okazuje się głęboko wierzący, dąży do duchowej czystości, a w uroczej scenie śpiewa przykutemu do łóżka staruszkowi żydowskie i cygańskie piosenki.

I nadal, poprzez cały czas rozwijania się historii, nie wiadomo, gdzie i czy doszukiwać się tu tożsamości płciowych równie pogmatwanych, co te kulturowe. Dwora z werwą wyznaje swoją filozofię małżeństwa: – *Żona nie może chcieć być taka jak mąż, jej praca to uczynić go królem. Wtedy on uczyni ją królową*.

Ale fakt, że film jest wyświetlany na festiwalu gejowskim, narzuca pewne odczytania. Widz chcąc nie chcąc zaczyna się zastanawiać, czemu opowieść o Jerozolimie tematycznie miałaby tu pasować. Czyżby więc głos Chaima nie był przypadkiem trochę zniewieściały? Ta jego intonacja, te uśmiechy... Lecz przecież taka interpretacja może okazać się na wyrost i chyba do głowy nikomu by nie przyszła, gdyby oglądał „Sznirele Perele" w innym kontekście. Więc czemu pojawiają się takie podejrzenia? Czy to nie pachnie trochę brzydko? Czy to aby nie przypomina *szukania żyda*? Czy wynika tylko z chęci wiedzy czy też z potrzeby zaszufladkowania człowieka?

Tak więc widz czeka na wyjaśnienie. I doczeka się go – na koniec. Ale najpierw padają jeszcze deklaracje Chaima, że chce mieć dużo dzieci. Lecz w końcu nie bezpośrednio, w bardzo intymnej rozmowie z reżyserką pada wyznanie (swoją drogą, wykazała ona olbrzymie wyczucie, tak dawkując to subtelność, to upór, że niełatwy bohater się przed nią



„SZNIRELE PERELE" REŻ. ANNA KAPLIŃSKA

otworzył). Choć to nawet nie wyznanie, Chaim po prostu nie zaprzecza, że kocha mężczyznę. W kolejnej scenie widzimy go razem z przyjacielem. Jeden poetycki obraz miłości. Nic więcej. To wszystko, co w tym filmie zostaje powiedziane o związkach gejowskich, a jednak ma większą siłę i może lepiej pomóc zrozumieć sytuację homoseksualisty w restrykcyjnym społeczeństwie niż wiele długich analiz.

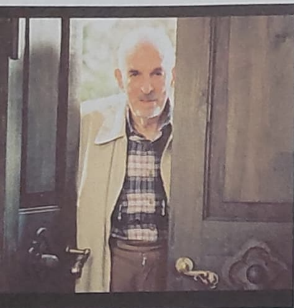
Jedna scena, kilka urwanych zdań wreszcie przybliża nas do bohatera (nawet jeśli nadal będziemy odnosić się do niego sceptycznie ze względu na jego poglądy polityczne), wreszcie pozwala go choć trochę lepiej zrozumieć. I budzi nowe pytania: Jak to jest przynależeć do dwóch mniejszości? Czy dlatego przeprowadził się do Jerozolimy, że nie do zniesienia była podwójna dyskryminacja z tych przynależności wynikająca? Deklaruje, że po przeprowadzce odnalazł swoje miejsce w żydowskiej społeczności (choć przecież teraz mówią: Rusek!). A tu jeszcze pcha się druga niewygodna tożsamość, którą z trudem przychodzi mu w pełni zaakceptować.

Potem mówi: – *Człowiek to musi być pewna tajemnica, nie tak, podane na talerzu*. Jak godzi te dwie sprzeczne tożsamości: religijnego żyda, który powinien wychować wiele dzieci – i związek z mężczyzną? Czy godzi? Tego się nie dowiadujemy. Chaim przecież nie podał się nam na talerzu. Ale czy możemy wyciągnąć wnioski, że tłumi swoją osobowość? Swoją seksualność?

Reżyserka nie udziela nam żadnej łatwej odpowiedzi, Chaim też nas na nią nie naprowadza.

Kiedyś gej w filmie musiał być bohaterem negatywnym albo przynajmniej ginąć śmiercią tragiczną; te i inne wątki z historii kina transgresji przybliża inny film pokazywany na festiwalu, dokument „Here's Looking at You, Boy" („Twoje zdrowie, chłopcze!", reż. Andre Schafer). Poznajemy tu głównie amerykańskich i niemieckich filmowców homoseksualistów walczących na celuloidzie o swoją tożsamość: uwagę zwraca przede wszystkim ich potrzeba ostentacji wobec kultury, która ich tłumi, dyskryminuje. Większość z nich definiuje siebie poprzez przynależność do mniejszości. Jak inny od nich – wyzwolonych, dumnych z powodu swojej odmienności seksualnej jest Chaim; Chaim jest przede wszystkim Chaimem, gejem dopiero na którymś miejscu. Takich gejów – nie pozideologizowanych w myśl poglądów autora – rzadko widzimy w kinie. Tym większe brawa dla Kaplińskiej, że dotarła i sfilmowała nietypowego bohatera, pokazała człowieka o pewnej orientacji seksualnej, która jest tylko jednym ze składników jego osobowości.

Nie tylko „Sznirele Perele", także każdy z filmów „SubWersji" można interpretować w kategoriach wolności jednostki do prywatności. To chyba zresztą najważniejszy przekaz każdego z nich – a przynajmniej takie odczytanie narzuca się w dzisiejszej sytuacji w Polsce. ■



BERGMAN – PRZEKRACZANIE MURU

JAN OLSZEWSKI

Szwedzki mistrz został na nowo przedstawiony polskiej widowni. To nie była pełna retrospektywa, ale niewątpliwie ciekawy wybór 10 znaczących filmów, które w odnowionej technicznie wersji dostępne są także na DVD.

Pierwsze filmy Bergmana dotarły do Polski w roku 1959. Było ich od razu pięć: „Letni sen", „Wakacje z Moniką", „Wieczór kuglarzy", „Uśmiech nocy" i „Siódma pieczęć". Zostały przyjęte z entuzjazmem. Później filmy szwedzkiego reżysera docierały do nas zazwyczaj pojedynczo, w odstępach rocznych, czasem rzadziej. Ale uznanie pozostało. Jeśli w Polsce istniał kult jakiegoś reżysera, to przedmiotem tego kultu był właśnie Bergman. Zresztą w innych krajach było podobnie. Bergman uosabiał mądrość kina, jego moralną i artystyczną godność.

Najbardziej rzuca się w oczy wewnętrzna spójność tej twórczości. Nie chodzi o podobieństwo fabuł czy postaci, czy nawet atmosfery – lecz o to, że poszczególne filmy jakby zazębiają się o siebie. Do tego dochodzą inne szczegóły: choćby fakt, że w różnych filmach powtarzają się te same nazwiska: Vogler, Vergérus, Lobelius... Stąd przemożne wrażenie, że wszystkie filmy odnoszą się do tego samego świata. Jest to świat różnorodny, wypełniony wieloma postaciami, sytuacjami i motywami, ale przecież w jakiś sposób skończony, zamknięty. Bergman nieustannie szuka praw, które w tym świecie obowiązują.



„GOŚCIE WIECZERZY PAŃSKIEJ": GUNNAR BJÖRSTRAND, GUNNEL LINDBLOM

Skoro tak, to trzeba odpowiedzieć na zasadnicze pytanie: jaki jest ten świat? Jakie prawa w nim rządzą? Jakie znaczenia się w nim kryją? Jedno jest pewne: to świat, w którym najważniejszą wartością jest miłość. Wszyscy tutaj do miłości dążą, wszyscy jej pragną – i wszyscy ją tracą. Miłość jest krucha, łatwo ją zniszczyć. Czasem – jak w „Letnim śnie" – winien jest nieszczęśliwy przypadek. Ale częściej winę ponosi nasze uwikłanie w życie codzienne. Każda miłość nakłada na nas zobowiązanie wobec osoby kochanej; rzecz jednak w tym – powiada Bergman – że wszyscy mamy także zobowiązania wobec samych siebie. Choćby z racji pozycji społecznej, a zwłaszcza z racji wykonywanego przez nas zawodu. Im człowiek wartościowszy i ambitniejszy, tym zawód bardziej wyrafinowany, a więc wymagający czasu, uwagi, energii...

Skoro więc miłość jest niemożliwa – może należy z niej zrezygnować? Otóż nie – powiada Bergman – po stokroć nie. Bo właśnie świat bez miłości jest najstraszniejszy. Widzimy go w „Milczeniu". Dwie siostry, które niegdyś się kochały, teraz są skłócone. Jedna wyszła za mąż, ma ośmioletniego syna, lecz nie przejmuje się dzieckiem ani mężem, szuka jedynie przelotnych satysfakcji erotycznych. Świat bez miłości został tu wyrażony poprzez wizję obcego miasta w obcym kraju: niezrozumiałe napisy, ludzie mówiący niezrozumiałym językiem. W tym świecie druga z sióstr umiera, opuszczona przez najbliższych. Trudno o los bardziej przerażający.

Nie można żyć bez miłości, nie można żyć z miłością. Więc co robić? Bergman odpowiada: szukać jej stale od nowa, nawet wtedy, gdy wiadomo, że ta nowa miłość będzie niedoskonała. Może najbardziej tragiczną postacią jest pastor-wdowiec Tomas Ericsson z filmu „Goście Wieczerzy Pańskiej". Otrzymawszy list z wyznaniem miłosnym od swej przyjaciółki, miejscowej nauczycielki – pastor ją odtrąca. Wypowiada słowa obraźliwe, oznaczające ostateczne zerwanie. Ale zaraz potem, nieco speszony, proponuje swej rozmówczyni, by mu pomogła w wykonaniu pewnej trudnej misji. Otóż to! Nauczycielka może jest okropna, ale samotność jest jeszcze okropniejsza.

Więc szukamy miłości, znajdujemy ją – i tracimy; szukamy od nowa, znajdujemy – i znów tracimy... Jeśli z tej sytuacji nie ma wyjścia, to po co ją rozpamiętywać? I teraz niespodzianka: Bergman opowiada nam to wszystko, by ujawnić pewną ukrytą prawdę. Konflikt między miłością a profesją, tak bardzo – zdawałoby się – obiektywny, opiera się na naszym subiektywnym przyzwoleniu. Zły świat niszczy naszą miłość, ale my sami bardzo mu w tym pomagamy.

W filmie „Persona" znana aktorka Elisabet Vogler odnosi sukcesy zawodowe, lecz zaniedbuje męża i dziecko. Czy to zawód pozbawia ją szans miłości? Bergman sugeruje coś innego: być może zawód stanowi alibi, by się od miłości wykręcić. Podobną sytuację mamy w „Sonacie jesiennej", może i w „Twarzą w twarz"...

Mówi się o tym wyraźnie w filmie „Jak w zwierciadle". Pisarz David jest stale zajęty, pisze książki, wyjeżdża na kongresy – i zaniedbuje rodzinę. Z pozoru jest to usprawiedliwione, chodzi przecież o intelektualistę, który ma różne obowiązki społeczne. Aliści okazuje się, że David jest pisarzem miernym. Jeśli tak, to dlaczego tak kurczowo trzyma się swej pracy? Dlaczego tak chętnie separuje się od rodziny? David sam to wyjaśnia: wszyscy budujemy wokół siebie mur, który ma nas chronić przed innymi ludźmi. Czasem ten mur zostaje przełamany – ale wtedy natychmiast zaczynamy wznosić mur nowy, tyle że obejmujący mniejszą przestrzeń. Sfera prywatności kurczy się, ale my bronimy jej jeszcze bardziej zawzięcie.

Mury są różne. Bywa mur wzniesiony z własnej specjalności zawodowej; za takim murem chroni się Elisabet Vogler („Persona"). Jest mur wzniesiony ze słusznych zasad moralnych – za nim ukrył się profesor Borg („Tam gdzie rosną poziomki"). Jest mur rytuału religijnego – taki mur wznoszą sobie obydwaj duchowni protestanccy („Goście Wieczerzy Pańskiej", „Fanny i Aleksander"). Dlaczego chronimy się za murem? Szukając odpowiedzi na to pytanie, Bergman sięga do różnych metod badawczych np. do analizy psychologicznej, wzorowanej na Strindbergu (konflikt płci). Ustawicznie konfrontuje czas teraźniejszy z czasem przeszłym; prawdy o dorosłych bohaterach szuka w ich dzieciństwie. I wreszcie odpowiada: wznosimy mur, bo chcemy chronić samych siebie, naszą identyczność. Nie chcemy zatracić się w otoczeniu. Można przypuszczać, że młody Isak Borg, jeszcze jako student, nie chce być taki jak jego lekkomyślna kuzyneczka Sara. Isak studiuje, będzie człowiekiem uczonym, posiądzie wiedzę. Zachowując swą odrębność – ma nad dziewczyną jakąś przewagę. Jego uległość wobec miłości zapewniałaby przewagę dziewczynie, bo on o miłości nie wie prawie nic, ona – znacznie więcej. Więc pewnie podświadomy strach przed kompromitacją, przed bezradnością... Do strachu przyznają się chyba wszyscy bohaterowie Bergmana. Ale właśnie ten sposób rozumowania prowadzi ich prosto do piekła „Milczenia".

Trzeba nam więc przełamać mur, który sami sobie wznosimy. Czy jest to w ogóle możliwe? Czy istnieje jakaś niezawodna metoda, recepta? Odpowiedź wymaga dłuższego wywodu. Stwierdźmy na wstępie, że niektórzy bohaterowie Bergmana są w tej dziedzinie bezradni – i ci szukają Boga. Właśnie oni! Boga szuka rycerz Antonius Block („Siódma pieczęć"); chora psychicznie Karin, która nie kocha męża („Jak w zwierciadle"); obydwaj duchowni („Goście Wieczerzy Pańskiej", „Fanny i Aleksander").

Tak wkraczamy w nowy krąg problematyki Bergmanowskiej. Bo oto odnosimy wrażenie, że w filmach Bergmana – Bóg milczy. Ludzie wzywają Go, proszą o pomoc... i nie dzieje się nic. Rycerz Antonius Block szuka Boga w Ziemi Świętej, ale znajduje tylko Śmierć, która nie zdradza żadnych tajemnic. Chora psychicznie Karin oczekuje przyjścia Boga, ale zamiast Niego zjawia się wielki pająk. Biskup Vergérus („Fanny i Aleksander") – jeśli wierzyć Ismaelowi – wzywa pomocy Boga, ale odpowiada mu głuche milczenie. Pozostaje rozpacz, która bohaterów Bergmana skłania czasem do bluźnierstw. W „Letnim śnie" Maria – zaraz po śmierci Henryka – mówi o Bogu z nienawiścią. I nie nadchodzi żadna kara. Nie nadchodzi żadna pomoc. Nie dzieje się nic.

Ale czy rzeczywiście nic? Mur wokół Marii zostaje jednak zburzony. Nie ma dowodu, że stało się tak dzięki interwencji Boga. Jedno jest pewne: Maria uratowała się w momencie, gdy zaakceptowała czyjąś miłość. Wyraźniejsze jest przesłanie zawarte w „Gościach Wieczerzy Pańskiej". Bohaterem tego filmu jest pastor Ericsson, który stracił wiarę. Może zresztą nigdy jej nie miał? Z jego własnych słów (i z opowieści organisty) wynika, że pastor miał żonę, którą bardzo kochał. Dopóki żyła, Ericsson był idealnym duszpasterzem. Potem żona umarła – i pastor się zmienił. Jego działalność duszpasterska stała się tak sformalizowana, że parafianie coraz rzadziej uczęszczali na nabożeństwa. Pewnej zimowej niedzieli na popołudniowe nabożeństwo nie przychodzi nikt. Czy jest sens, by je odprawiać? Pastor gotów jest przyznać, że sensu nie ma.

Ale traf chce, że właśnie wtedy pastor wysłuchuje dość przypadkowych zwierzeń swego kościelnego. Kościelny, człowiek prosty i naiwny, zastanawia się nad losem Chrystusa ukrzyżowanego: *Jak musiał cierpieć. Nie chodzi mi o ból fizyczny, chociaż o to także. Ale proszę pomyśleć: wszyscy Go opuścili. Nawet ci, których wybrał, którym poświęcił ostatnie lata swego życia. Oni także Go opuścili. Czy może być coś gorszego?* Pastor słucha tych słów bez ruchu. Milczy, nie reaguje. Ale potem każe zapalić światła – i idzie odprawić nabożeństwo. W kościele jest tylko nauczycielka, która wpatruje się w niego zafascynowana.

Co oznacza ta finałowa scena? Trudno uwierzyć, by pastor nagle odzyskał wiarę; to nie dzieje się tak nagle. Rzecz jednak w tym, że słowa kościelnego zdają się prostą, naiwną, ludową interpretacją Męki Pańskiej: Chrystus jako dobry Człowiek, opuszczony przez tych, którzy korzystali z jego dobroci. Być może pastor po raz pierwszy spojrzał na Ewangelię z tej perspektywy. Może była to dla niego rewelacja. Może pomyślał: *Wszyscy Go opuścili. I ja także? Nie, nie mogę Mu tego zrobić. Nie potrafię uwierzyć, że był Bogiem. Ale był z całą pewnością Dobrym Człowiekiem. Nie opuszczę Go.* I zostaje. A nauczycielka zostaje razem z nim.

Więc co się właściwie stało? Pastor nie potrafił uwierzyć w Boga, ale uwierzył w Dobrego Człowieka, w jego miłość. I to go jakoś



„SZEPTY I KRZYKI": KARI SYLWAN, HARRIET ANDERSSON



„PERSONA": GUNNAR BJÖRSTRAND, LIV ULLMANN

Mur, czyli zbrodnia przeciw miłości, miewa różny wymiar i różne przyczyny.

zbliżyło do Boga. Miłość do ludzi – jako pierwszy krok ku miłości do Boga.

Ale w takim razie miłość – każda miłość! – zyskiwałaby wymiar transcendentny. Ci, którzy wzywają Boga, bo nie mogą znaleźć miłości – popełniają błąd, przypominający pomieszanie skutku z przyczyną. To nie Bóg ma nam pomóc w znalezieniu miłości, to miłość może nam pomóc w znalezieniu Boga. Biskup Vergérus mści się na pasierbie i żonie, jest wyniosły wobec powinowatych, wobec wiernych... Jakże może liczyć na to, że Bóg go wysłucha? Rycerz Antonius Block wędruje po świecie szukając Boga, aż wreszcie wraca do domu – i znajduje w nim wierną i samotną żonę. Opuścił ją kiedyś; może dlatego Bóg się od niego odwrócił? Zważmy, że rycerz i jego żona to niejedyna para w tym filmie. Są jeszcze Mia i Jof, para kuglarzy. Ich wiara jest równie prosta i spontaniczna, jak ich życie. Jof widzi w porannym słońcu Najświętszą Marię Pannę z Dzieciątkiem – i jest tym bardziej uradowany niż zdumiony. Jego żona nie bardzo mu wierzy, ale bynajmniej widzenia nie wyklucza. Dlaczego kuglarze mają to, czego odmówiono rycerzowi? Pewnie dlatego, że się kochają, że ufają sobie bezgranicznie. Miłość czyni ich niemalże równymi Bogu – w każdym razie przypominają Świętą Rodzinę. Sugerują to ich imiona, a także wiara, że ich synek Mikael dokona kiedyś sztuki, która nie udała się dotychczas nikomu: sprawi, że piłeczka rzucona w górę – zatrzyma się w powietrzu.

Rycerz Antonius Block przypomina trochę profesora Isaka Borga: jest wykształcony, bywał w dalekim świecie, mówi pewnie obcymi językami, zna się na filozofii i malarstwie – i w tym sensie góruje nad Jofem i Mią. Ale w innym sensie oni górują nad nim, tak jak kuzyneczka Sara i brat Sigfrid górują nad Isakiem. Bergman rzadko pokazuje miłość szczęśliwą i triumfującą, ale taka miłość – jeśli się już pojawi – jest wszechpotężna, silniejsza od śmierci. Natomiast nie ma większej winy niż zdrada miłości.

Miłość ważniejsza od wiedzy, mądrości, umiejętności... Brzmi to dziwnie znajomo. No tak, przecież to Apostoł Paweł! Ściśle – ten fragment Pierwszego Listu do Koryntian, który nazywany bywa „Hymnem o miłości". Posłuchajmy: *Gdybym też miał dar prorokowania i znał wszystkie tajemnice, i posiadał wszelką wiedzę i wszelką wiarę, tak iżbym góry przenosił, a miłości bym nie miał, byłbym niczym*. Bibliści zapewne zaprotestowaliby przeciw takiej interpretacji Listu, którą tu przypisujemy Bergmanowi. Udowodniliby, że Święty Paweł odnosił swe uwagi do różnych form kontaktu z Bogiem. A jednak: twórczość Bergmana stanowi jakąś próbę przeniesienia tamtych refleksji do naszych współczesnych problemów. Zresztą Bergman nie ukrywa źródła swej inspiracji, rozmyślnie na nie wskazuje. Tytuły dwu jego filmów stanowią bezpośredni cytat z końcowej partii „Hymnu": *Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno, wtedy zaś zobaczymy twarzą w twarz* (1 Kor. 13,12).

Ale skoro cytujemy „Hymn o miłości" – powinniśmy także zacytować pierwsze zdanie, które następuje po nim. *Starajcie się posiąść miłość*... Otóż to! Szukanie miłości, dążenie do miłości – to nasze moralne zadanie. Nie będzie więc cudownej metody, recepty, podpowiadania, ściąg. Każdy musi dokonać tego sam, na miarę własnych sił i możliwości.

Bergman pokazuje więc tragiczny rozdźwięk między tym, co mogłoby być, co powinno być – a tym, co jest. Albo inaczej: pokazuje w sposób niemal idealny różnicę między prawdą wiary – a prawdą sztuki. Prawdy wiary mówią wyraźnie: będziesz miłował bliźniego twego... ale nie miłujemy, bo nie mamy czasu, bo uczymy się lub pracujemy, bo się boimy etc. Nie spełniamy polecenia, co przynosi fatalne skutki. Wtedy zjawia się Bergman i pokazuje nam logiczny związek między tymi skutkami – a naszym uchylaniem się od przykazania miłości.

Więc wszystko można sprowadzić do schematu zbrodni i kary? Tak, ale... właśnie teraz zbliżamy się do sedna sprawy Bergmana. Mur, czyli *zbrodnia przeciw miłości*, miewa różny wymiar i różne przyczyny. Reżyser bada je bardzo starannie, wnika w działalność zawodową bohaterów, analizuje ich dusze, ukazuje tło rodzinne, wnika we wspomnienia etc. I gdy ujawnione już zostaną wszystkie okoliczności obciążające i łagodzące, gdy dochodzenie jest zakończone, następuje – czasem! – nieoczekiwany zwrot w procesie i nadzwyczajne złagodzenie kary.

Przyjrzyjmy się tej nadzwyczajnej rewizji procesu na przykładzie filmu „Tam, gdzie rosną poziomki", arcydzieła arcydzieł. Z pozoru jest to film źle zbudowany, statyczny, jako że w momencie, gdy akcja się rozpoczyna – wszystko, co najgorsze, już się stało.

Główny bohater, profesor Isak Borg, ma lat 76; dawno stracił dziewczynę z czasów młodości, stracił także żonę. Żona go zdradzała, istnieje podejrzenie, iż syn Ewald jest owocem owej zdrady. Może dlatego Isak niezbyt lubi syna, nie przejmuje się zbytnio jego losem.

Ale oto początek akcji: profesor wyrusza samochodem ze Sztokholmu do Lund, gdzie odbędzie się jubileusz 50-lecia jego doktoratu. Towarzyszy mu synowa, Marianna. Podczas podróży Isak kilkakrotnie zasypia, we śnie widzi sceny z przeszłości, które wyjaśniają przyczyny jego klęsk. Widzi swe poniżenie, przeżywa swą własną śmierć.

Więc totalna klęska. Ale... czy rzeczywiście totalna? Podczas podróży wychodzi na jaw, że profesor był świetnym lekarzem, że pomagał wielu ludziom. Już ten szczegół powoduje, że obraz Isaka Borga zaczyna stopniowo tracić swą jednoznaczność. Ale jest i szczegół inny. Borg oczywiście zdaje sobie sprawę, że przegrał życie i że nie może już na nic liczyć. A jednak ciągle na coś liczy. Gdy egzaminujący go inżynier Alman skazuje go (w marzeniu sennym) na najwyższy wymiar kary – profesor Borg pyta z nadzieją w głosie: czy nie ma łaski? Liczy więc na łaskę. Czyją? Profesor Borg nigdy nie mówi o Bogu, ale Bergman stawia go w dość znaczącej sytuacji. Oto profesor spotyka troje młodych autostopowiczów – i zaprasza ich do samochodu. Jeden z chłopców studiuje



„SCENY Z ŻYCIA MAŁŻEŃSKIEGO":
LIV ULLMANN, ERLAND JOSEPHSON

teologię, drugi – medyk – jest ateistą. Podczas przerwy w podróży chłopcy zaczynają nieco sztubacką kłótnię o istnienie Boga. Profesor Borg nie bierze w niej udziału, jednakże w chwilę później zaczyna recytować wiersz. Synowa Marianna oraz młody teolog podejmują recytację, co wskazywałoby, że chodzi o tekst dobrze znany. Istotnie: jest to psalm Johana Olofa Wallina, poety i zarazem duchownego protestanckiego z przełomu XVIII i XIX wieku, arcybiskupa Uppsali; psalm popularny w Szwecji, ale znany także w innych krajach. Mówi o szukaniu Boga – i o tym, jak trudno Go niekiedy znaleźć.

Wśród trojga autostopowiczów, których Isak Borg zaprasza do samochodu, jest dziewczyna bardzo podobna do Sary, młodzieńczej miłości profesora; aby sprawa była zupełnie jasna – dziewczyna nosi to samo imię. Dawną Sarę profesor Borg utracił z powodu muru, za którym się chronił. Teraz może udowodnić – niejako Sarze zastępczej – że tamten mur powstał z pobudek nie tylko egoistycznych; że był, być może, tragiczną koniecznością, wymuszoną przez wiedzę. Podczas podróży profesor Borg spotyka się z wyrazami wdzięczności, prawie miłości ze strony swych dawnych pacjentów. Kulminacją jest sam jubileusz, uroczystość podniosła i cokolwiek mistyczna, podczas której jubilat jawi się jako Wielki Wtajemniczony. I może pod wpływem tych wszystkich scen – współczesna Sara tegoż wieczoru wyznaje sędziwemu profesorowi swą dozgonną miłość. Zapewne to tylko słowa, ale profesor przyjmuje je bardzo poważnie. Zaś tejże nocy Sara Jego Marzeń znów powraca w snach, ale jest zupełnie inna: życzliwa i opiekuńcza. Przyprowadza profesora nad brzeg wielkiej wody, skąd Isak może zobaczyć swego nieżyjącego ojca.

Ale profesor doznaje jeszcze innego pocieszenia – które dotyczy spraw bardziej konkretnych. Oto w jednej z retrospekcji oglądamy zdradę żony profesora: dzieje się to w roku 1917. Film był realizowany w roku 1957; zważywszy, że syn Ewald ma lat 38 – można przypuszczać, że jest on istotnie owocem tamtej zdrady. A jednak ta sugestia – początkowo niemal oczywista – zostaje pod koniec filmu zakwestionowana. – *Czy wiesz, że jesteście z Ewaldem bardzo do siebie podobni?* – mówi Marianna swemu teściowi. Jest to zarzut, Marianna powtarza go dwukrotnie, wylicza także nieprzyjemne cechy, występujące u Isaka i u Ewalda: oschłość, skrytość, upór, zawziętość. Ale to oskarżenie – niezależnie od intencji – zaczyna znaczyć coś innego: owe niesympatyczne cechy Ewalda są prawdopodobnie cechami odziedziczonymi. Później sam Ewald pojawia się na ekranie, słuchamy jego argumentacji, poznajemy jego poglądy, jego sposób bycia... Podobieństwo do Isaka Borga jest wyraźne. Więc... ale i to jeszcze nie wszystko. Profesor Borg dowiaduje się, że Marianna jest w ciąży, że chce urodzić dziecko – wbrew sprzeciwom Ewalda. To Strindberg (w „Ojcu") stwierdza, że posiadanie potomka jest jakąś formą nieśmiertelności: rodzice dostrzegają w dzieciach swe własne cechy, które trwać będą dalej, dziedziczone przez następne pokolenia. Poprzednio profesor Borg powtarzał sam sobie (w marzeniach sennych i na jawie), że jest martwy. Teraz dowiaduje się, że ma zapewnioną nieśmiertelność. Nic dziwnego, że jego obojętność wobec spraw syna i synowej ustępuje zaangażowaniu.

Gdyby więc trzeba było zawrzeć sens filmów Bergmana w kilku zdaniach, to musiałyby one brzmieć następująco: istnieją we współczesnym świecie dwa odmienne modele indywidualnych postaw ludzkich. Pierwszy można by określić jako postawę wyjścia poza siebie, drugi – jako postawę zamknięcia się w sobie. Przymuszani lub zachęcani przez różne okoliczności – wybieramy najczęściej tę drugą postawę. To daje doraźne korzyści, ale w dalszej perspektywie prowadzi do klęski. Próbujemy ratować się półśrodkami (wyjście poza mur – z jednoczesnym zachowaniem muru), prosimy Boga o doraźną pomoc, ale to wszystko zazwyczaj nie daje rezultatu. I wreszcie w najgorszym momencie klęski, na samym dnie rozpaczy – oczekuje nas (niekiedy) niezwykłe doświadczenie: doznajemy metafizycznej iluminacji, po której nagle objawia się jakaś szansa ratunku. Doświadczenie bywa różne, różna też bywa szansa ratunku: czasem bardziej symboliczna czy intencjonalna niż rzeczywista. To wszystko dzieje się jakby niezależnie od nas, nawet niezależnie od naszych zasług – jest właśnie łaską: wiatr wieje, gdzie chce. Dla rycerza Antoniusa Blocka doświadczeniem jest spotkanie z rodziną kuglarzy; poczęstunek, który od nich przyjmuje. Efekt: rycerz poświęca samego siebie, by „świętą rodzinę" uratować od śmierci. Jakąś szansę ratunku otrzymują nawet postacie z „Milczenia": mały Johan dostaje listę słów w obcym języku, które ciotka Estera zdołała rozszyfrować. W ostatniej scenie chłopiec studiuje mini-słownik, pojawiła się jakaś szansa porozumienia z otoczeniem. Tak czy inaczej – ostatnią szansą jest zazwyczaj inny człowiek, któremu można pomóc, nawet za cenę własnej zguby.

JAN OLSZEWSKI

Fragmenty większej całości z „Filmu na Świecie", nr 343-344

KONKURS

Otrzymaliśmy od wydawcy gratisowe egzemplarze książki Ingmara Bergmana, Ingrid von Rosen i Marii von Rosen „Trzy dzienniki", której KINO jest patronem medialnym. Aby je zdobyć, należy odpowiedzieć prawidłowo na konkursowe pytanie:

Jaki tytuł nosi ostatni film Bergmana, zrealizowany kilka lat temu dla telewizji?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 30 czerwca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO3. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

O POLSKIEJ KRYTYCE FILMOWEJ

MOJE MYŚLOZBRODNIE

KRZYSZTOF KŁOPOTOWSKI

W numerze 5 „Kina" zamieściliśmy artykuł Jakuba Sochy, zatytułowany „Obcy vs Predator", analizujący na przykładzie książek Krzysztofa Kłopotowskiego i Tadeusza Sobolewskiego dwie skrajne postawy wobec kina. Zgodnie z dobrymi obyczajami dziennikarskimi poprosiliśmy Krzysztofa Kłopotowskiego, którego stanowisko autor ocenił krytycznie, by przedstawił swój punkt widzenia.


„PARK JURAJSKI"
REŻ. STEVEN SPIELBERG

Artykuł Jakuba Sochy „Obcy vs. Predator" (Kino 05/07) przeciwstawia mnie Tadeuszowi Sobolewskiemu i cierpko ukazuje jako polityka w roli krytyka, który nie pasuje do polskiej rzeczywistości. To prawda. Minąłem się z najważniejszym wydarzeniem: upadkiem komuny i zakładaniem podstaw III Rzeczpospolitej w następnych latach. Spędziłem ten okres w Nowym Jorku. Wracając do kraju uwierzyłem, że komuna została odsunięta od władzy. Należy budować wolną Polskę, wykorzystując kino do pozbycia się cynizmu niewolników.

PIERWSZE ZDZIWIENIA

Istnieje filmowy schemat fabularny *ryba wyjęta z wody*. Człowiek wrzucony w nieznane środowisko staje się narzędziem rozpoznania świata. Służy temu jego nieustanne zdziwienie.

Byłem więc zdziwiony, dlaczego polski film, który dosadnie ocenił nazizm, milczy na temat drugiej wersji totalitaryzmu, niemal tak samo ciężkiej dla narodu. Dopiero po pewnym czasie zauważyłem, że pojęcia narodu nie należy używać. W III RP jest to myślozbrodnia. Z języka kulturalnej debaty został usunięty podmiot rozliczenia niedawnej przeszłości. Byłem również zdziwiony, dlaczego Andrzej Wajda, nasz przywódca duchowy w PRL (*my wszyscy z niego* powiedział ktoś o Mickiewiczu i to samo odnosiło się wtedy do Wajdy), w wolnej Polsce stracił orientację. Dopiero musiałem się dowiedzieć, że Pan Andrzej jest wspólnikiem Adama Michnika w „Gazecie Wyborczej", która chce udziału we władzy postkomunistów i odrzucenia tożsamości narodowej we współczesnym świecie, aby umościć miejsce w *establishmencie* dla środowiska określanego eufemizmem *lewica laicka*. Ukochany Mistrz poparł ten projekt. A czemu milczał piekielnie inteligentny moralista Krzysztof Zanussi o cenie i celu kompromisu z komuną przy Okrągłym Stole? Przecież jest to dla niego temat na wielki, błyskotliwy film! Musiałem dowiedzieć się paru rzeczy, by zrozumieć, że byłaby to także myślozbrodnia.

CUDZE PIENIĄDZE

Zanim poznałem stan środowiska filmowego, walnąłem pięścią w stół („Orkiestra gra do końca", „Rzeczpospolita" 24.11.01). Bezpośredniego powodu buntu dostarczyło „Quo vadis", gdzie jak w soczewce skupił się obraz choroby środowiska. Były komunista, który w stanie wojennym wysługiwał się PZPR, zepsuł adaptację powieści polskiego klasyka o początkach chrześcijaństwa. Zbliżając się do osiemdziesiątki był za stary na superprodukcję wymagającą od reżysera wielkiej energii. Chyba Jerzy Kawalerowicz dał się użyć do innego celu. Budżet filmu znacznie przekroczył inscenizację widoczną na ekranie. Producentem został były działacz pezetpeerowski Mirosław Słowiński, bez doświadczenia w produkcji filmowej. Ale bank dziwnym trafem pożyczył nowicjuszowi 79 mln złotych. Mówiło się potem, że *kampanię wyborczą SLD sfinansowali pierwsi chrześcijanie*. Nie wiem czy to prawda. Sprawę dopiero wyjaśnia Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego. Zaś producent urządził premierę tej hucpy w Watykanie dla Jana Pawła II.

Przypominałem wydarzenie sprzed kilku lat, gdyż do tej pory Stowarzyszenie Filmowców Polskich nie zajęło stanowiska wobec podejrzeń lub pomówień dotyczących jego prezesa honorowego. A oto skutki. Wspomniany pan Słowiński dalej robi na froncie chrześcijaństwa, kryjąc się za innym wielkim nazwiskiem. Wypuścił kolejny kicz kościelny, „Kto nigdy nie żył" Andrzeja Seweryna, za duże pieniądze ale z małym przychodem w kasie. Jak wiadomo, nie z biletów utrzymuje się u nas producent, a z tego, ile uda mu się wydać cudzych środków na produkcję. Według tej zasady powstało inne dzieło, z udziałem skołowanego Michała Żebrowskiego na przynętę, „Kochankowie Roku Tygrysa". Koprodukcja z Chinami za kilka milionów przyciągnęła do kin, według boxoffice.pl, 2.425 widzów. Jak to było możliwe? Reżyserem i producentem jest Jacek Bromski, urzędujący prezes SFP. Mimo żałosnej klapy filmu, Bromski dostał kilka milionów złotych na kolejny projekt od Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

A tu pyta mnie Socha: – *parles vous française?* I ach ten Baudrillard walczący z naiwnością! którego mi podsuwa. Na próżno. Kiedy ktoś sięga ci po portfel, czy uważasz, że cudza ręka w twojej kieszeni jest tylko obrazem w twoim umyśle? Czy też *naiwnie* łapiesz sprawcę za rękę? Wybieram to drugie, więc zarzuca mi się kaznodziejstwo. Niech tak będzie, dopóki nie znajdzie się lepsza nazwa dla prostego odruchu obrony kultury.

W PISF dzieją się także dobre rzeczy. Jest dużo debiutów i ruszają filmy rozrachunkowe, dzięki dojściu do władzy rządu IV RP. Także „GW" ma wielkie zasługi w modernizacji Polski. Ale dobre nie boli, dlatego je pomijam, skoro teraz wyjaśniam przyczyny swego gniewu.

TRZY METODY: CYRKOWA, ROZUMOWA, SERCOWA

Polemista ubolewa, że nie zajmuję miejsca po *nieodżałowanym Zygmuncie Kałużyńskim*. Nie skorzystam z zachęty, bo co po nim zostało? Wspomnienie barwnej postaci, językowej pomysłowości i często bałamutnej erudycji filmowej. Nie ma jednak programu



FOT. PIOTR BUJNOWICZ

„QUO VADIS" REŻ. JERZY KAWALEROWICZ

krytycznego do wprowadzania w życie lub chociaż polemiki. Pisanie było dla Kałużyńskiego popisem kuglarza, przy całym szacunku dla kunsztu w zabawianiu czytelników. Nekrolog po jego zgonie dał do prasy prezydent III RP Aleksander Kwaśniewski. Po mnie *prezio* nie będzie płakał, bo dla mnie krytyka filmowa jest sposobem potocznego filozofowania, czyli z grecka miłowania mądrości. Ukazuję widzom kino w polu teorii psychologicznych, kulturowych, politycznych, zamiast dzielić się z publicznością skarbami swego serca, jak to czyni Tadeusz Sobolewski, a podziwia Socha.

Metoda Sobolewskiego polega na opisie własnych wrażeń. Literacko jest to dobre i często ujmujące. Jednak wyobraźmy sobie film, w którym są wyłącznie zbliżenia, a nie ma planów ogólnych. Pozbawiony orientacji przestrzennej widz nie rozumie działań bohaterów, którzy określają się wobec owej szerszej przestrzeni niewidocznej na ekranie. O to właśnie chodzi środowisku „Gazety Wyborczej", do którego należy Sobolewski: zwrócić uwagę publiczności na życie prywatne, aby w tym czasie za naszymi plecami przebudować przestrzeń publiczną według własnego projektu politycznego. Nie posądzam Sobolewskiego o uleganie żądaniom pracodawcy. On tak pisał zawsze. To raczej przypadek spotkania popytu „Gazety" z podażą szczególnej wrażliwości jej naczelnego krytyka filmowego.

SALONIK SOBOLEWSKIEGO

Jednak nie można bezkarnie iść na takie pakty. Pamiętam felieton w „Kinie", w którym mój wrażliwy kolega zachwycił się widokiem inteligencji polskiej, będąc świadkiem rozmowy Jerzego Toeplitza, Wandy Wertenstein i kogoś z tego rozdania. Naiwność czy prowokacja? Wysoko cenię wkład Polaków żydowskiego pochodzenia do naszej kultury, nawet jeśli dali się uwieść komunizmowi. Bez nich bylibyśmy jeszcze bardziej zaściankowi. Wyraziłem to w eseju o Romanie Polańskim pt. „Nasz Mefisto" („Rzeczpospolita", 02.12.06) Ale w tym obrazie brakuje mi Grzegorza Królikiewicza, który planuje film o „Cwaniaku z Workuty". Brakuje twardego antykomunisty Józefa Mackiewicza, świadka ekshumacji ofiar zbrodni katyńskiej. Brakuje polskich artystów i intelektualistów, których nazwisk nie znamy, ponieważ ludzie z NKWD, UB, KPP i PZPR zamordowali ich za młodu lub zmarnowali im życie, aby nie mogli zaistnieć. Zgadzam się z prof. Marią Janion, która powiedziała: *Do Europy tak, ale tylko z naszymi umarłymi!* Przecież bronili tej Europy przed sowieckim barbarzyństwem.

Rozmowa rzeczników zadręczonych Polaków z salonikiem Sobolewskiego byłaby ciekawa. Znakomity kolega ma stałe zaproszenie do mojego programu „Kinematograf" w TVP 1. Liczę na płodną wymianę poglądów, choć po eseju o Michniku „Obywatel M" („Rzeczpospolita", 24.04.04) usłyszałem od kilku salonowców, że jestem kamratem nazistów, ubeków, zawistnikiem, paszkwilantem i kiepskim publicystą. To mnie nie zniechęca. Umarli dodają mi odwagi. Kto powinien nadawać ton polskiej kulturze, uważam za sprawę otwartą, zaś nazywanie rzeczy po imieniu stanowi minimum sprawiedliwości wobec wyniszczonej elity narodu. W III RP jest to moja kolejna myślozbrodnia.

MOJA METODA

Skarży się Socha na moje interpretacje jungowskie, ponoć monotonne a nawet obraźliwe w wypadku Michnika. Kiedy teoria działa, należy ją stosować. Pozwala na przykład wyjaśnić sympatię redaktora „Gazety Wyborczej" dla redaktora „Nie". Według tej interpretacji Jerzy Urban jest archetypowym Cieniem osobowości Michnika, który przez tą dziwaczną przyjaźń wraca do swoich źródeł, widząc w Urbanie zło swojej stłumionej tradycji rodzinnej. Rozpoznanie Cienia świadczy o pragnieniu dojrzałości. Czy to niegrzeczne z mojej strony, jak twierdzi polemista, czy jednak przenikliwe? Bez Jungowskiego ujęcia można podejrzewać Michnika o zdradę idei i ludzi, którzy mu zaufali, w celu zdobycia władzy w zmowie z komunistami w 1989 roku. A ja chcę być wielkoduszny w tym i innych wypadkach. Dlatego słucham Junga, jak wykorzystać zło w pozytywnym procesie rozwoju wewnętrznego.

Zarzuca mi się, że dopasowuję analizę do z góry założonej tezy z Jungowskiej matrycy. Ależ trzeba przyjąć na wstępie jakieś hipotezy i sprawdzić, czy znoszą dysonans poznawczy. Poznajemy rzeczywistość nakładając na nią matryce umysłowe, póki nie zawiodą. Wnosimy rozum do świata, a nie odkrywamy w świecie, a nasza wiedza jest hipotetyczna. Odsyłam w tej sprawie do Kanta i Poppera.

Sochę śmieszy moja interpretacja „Parku jurajskiego" jako przeczucia zmierzchu Stanów Zjednoczonych w okresie Pax Americana. Jest to jednak tak samo uprawnione, jak ujrzenie w ekspresjonizmie niemieckim przeczucia nazizmu. Oto z potrzeby psychicznego dopełnienia zjawiła się na dnie społecznego rozkładu Republiki Weimarskiej zapowiedź faszystowskiego porządku. Zaś u szczytu potęgi Ameryki odzywa się w filmie Spielberga lęk przed jej utratą. Kino bywa snem komentującym rzeczywistość z głębi nieświadomości. Zadaniem krytyki jest interpretacja tych niejasnych objawień artystów.

KINO MOICH MARZEŃ

Moje postulaty brzmią jednostronnie ponieważ upominam się o to, co zostało zaniechane – rozliczenie komunizmu i postkomuny. Kryzys wartości związany z ustrojową przemianą jest zawsze płodny kulturalnie. Trzeba tylko dostrzegać rzeczywistość i nie bać się ocen. Afery III RP to nie są złudne fakty medialne, jak sugeruje Socha, ale tworzenie realnych reguł życia społecznego. Należy je rozpoznać, żebyśmy zmądrzeli, a przywracając hierarchie wartości staniemy się zdrowsi. Uchylanie się od tego zadania stanowi krzyczące zaniedbanie, dlatego zdarza mi się także podnosić głos.

W kinie polskim moich marzeń jest miejsce nie tylko dla antykomunistycznego mitu wolnej Polski. Pragnę też sceptycznego światopoglądu, swobody religijnej i obyczajowej, ironii i śmiechu, niech więc nikomu nie przychodzi do głowy przesuwać mnie z centrum na prawicę. Obok ideologów cenię intuicjonistów dlatego, że jestem wyznawcą Nietzschego i Junga, rozumiejących życiodajną dla świadomości rolę psychicznej głębi. Pragnę dojrzałego kina, które widzi człowieka w całej pełni – psychicznej, społecznej i historycznej. Amen. ■

recenzje



TATIANA VILHELMOVÁ, PAVEL LIŠKA



Štestí
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **BOHDAN SLÁMA**. ZDJĘCIA **DIVIS MAREK**. MUZYKA **LEONID SOYBELMAN**. SCENOGRAFIA **PETR PISTEK**, **JAN NOVOTNY**. WYKONAWCY: **PAVEL LIŠKA** (TONÍK), **TATIANA VILHELMOVÁ** (MONIKA), **ANNA GEISLEROVÁ** (DASZA), **MAREK DANIEL** (JÁRA), **BOLEK POLIVKÁ** (SOUŠEK), **SIMONA STASOVÁ** (SOUŠKOVÁ). PRODUKCJA: **ČESKÁ TELEVIZE / PALLAS FILM / NEGATIV LTD. / ZDF / ARTE**. CZECHY – NIEMCY 2005. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **100 MIN**

BOLEK POLIVKA, TATIANA VILHELMOVÁ, SIMONA STAŠOWA

SZCZĘŚCIE

TOMASZ JOPKIEWICZ

Dobry z niego chłopak, ale czy to wystarczy? – mówi o Toníku, który ma wypisaną na twarzy bezradność, ale i cichy upór, matka Moniki – dziewczyny, w której ten jest od lat zakochany. Dobroć – to niemodne słowo, które jest kluczem do tego filmu. Właściwie wszyscy z lepszym czy gorszym skutkiem usiłują tu być dobrzy, chociaż czasami. A gdy kiedy indziej postępują bezwzględnie, nieprzyjaźnie, wręcz okrutnie – to coś ich mocno uwiera. To coś to deficyt i zarazem głód dobra oraz silne pragnienie, by nie być postrzeganymi jako istoty pozbawione skrupułów.

Twórczość Bohdana Slámy krąży wokół tego tematu nie od dziś. Podobnie było w znanych i z naszych ekranów „Dzikich pszczołach". Ta niechętnie ujawniana wewnętrzna szlachetność bohaterów w dużej mierze przesądza o pozycji twórcy w czeskim kinie. Jego utwory są osadzone w silnym nurcie tragikomicznym czeskiej literackiej i filmowej tradycji, by w istotnych punktach się od niej wyraźnie dystansować. Bo Sláma próbuje uciec od obrazu życia jako smutnej komedii, która ma jeden wiadomy koniec – nicość. Stąd brak u niego akcentów otwarcie humorystycznych, wisielczo prześmiewczych.

To różni go od tradycji haszkowskiej czy hrabalowskiej, także od kina choćby Petra Zelenki, gdzie kufel piwa miał być receptą na rozpacz, sposobem pogodzenia się z przerażającą świadomością pustki, z ugruntowanym przekonaniem, że nasze życie to marny teatrzyk, więc trzeba robić minę do złej gry. Dobrze się najeść, dobrze wypić, odwiedzić jakąś apetyczną panienkę – oto cel możliwy do osiągnięcia. Natomiast poszukiwanie trwałego szczęścia czy dobroci jest działaniem może i szlachetnym, ale w ostatecznym rachunku jałowym. Wobec czego pozostaje podszyta melancholią zgoda na przesycony rezygnacją hedonizm.

U Slámy jest inaczej – choć jego bohaterowie tacy jak Tonik czy pan Souček wydają się zrezygnowani, to jednak – za sprawą tajemniczego impulsu – podejmują wciąż na nowo walkę o odrobinę tytułowego szczęścia. Czynią to czasem niejako wbrew sobie, z zaskakującym nawet ich samych uporem.

Bardzo łatwo byłoby ich zmagania ukazać jako mierzenie się z przeciwnościami wynikłymi z gwałtownych przemian społecznych. Owszem, są one nakreślone w tle w sposób wyrazisty, ale bez sloganów i gniewnej publicystyki. Pejzaż przemysłowego, zdewastowanego miasteczka w północnych Czechach, pełnego zaniedbanych blokowisk i wspomnień o nie do końca zapomnianej chłopskiej przeszłości, naszkicowano precyzyjnie, nie bez akcentów satyrycznych. Owszem, pan Souček jest bezrobotny i bezradny, łatwo było tę postać sprowadzić do plakatowego wymiaru *ofiary transformacji* i podobnie spłaszczyć sylwetki pozostałych bohaterów. Jest tu także funkcjonująca jeszcze, nawet całkiem nieźle, fabryka, przedstawiona jako miejsce ogłupiającej i degradującej pracy. Nie dziwimy się, że przed zatrudnieniem w niej Tonik broni się jak może i rozumie to nawet jego ojciec, brygadzista w tymże zakładzie.

Mamy w „Szczęściu" jeszcze portret przedstawiciela nowej finansowej elity – to zadufany w sobie Jara, sprzedawca w salonie sprzedaży łazienek, który zarabia o wiele lepiej niż inni. Są też ukazane tandetne rozrywki i tandetna moda. Ale reżyser nie ma ambicji pospiesznego wymierzania sprawiedliwości kapitalizmowi, co jest częstym błędem kina krajów postkomunistycznych. Nie chce analizować przyczyn życiowego położenia bohaterów i choć je zauważa, starannie unika tonów nieszczerego zagniewania i współczucia.

Jego zdaniem, za psychiczną i duchową kondycję człowieka nie odpowiadają czynniki zewnętrzne. Głębsze przyczyny tkwią w godnym szacunku defekcie ludzkiej natury. W owym upartym dążeniu do szczęścia, które nie jest wcale tożsame z osiągnięciem materialnej stabilizacji. Nawet chamowaty nuworysz Jara to nie tylko gruboskórny potwór, ma przecież – krótkie wprawdzie – momenty zawstydzenia. Potrafi niespodziewanie spuścić z tonu i można przypuszczać, że nie postrzega sam siebie jako uwodziciela, ale pewnie jako poszukiwacza prawdziwej miłości. Z kolei pani Součkova kierująca się twardym życiowym pragmatyzmem, sycząca wręcz w ucho córki, że zmarnuje sobie życie, zachowując się szlachetnie, jednocześnie nie może się oprzeć matczynym impulsom wobec przygarniętych przez Monikę dzieci. Charakterystyczne też, że jedyna bohaterka czyniąca rzeczy naprawdę złe – Dasza – jest niejako usprawiedliwiona gnębiącą ją chorobą psychiczną.

Slámie bowiem nie mieści się w głowie, by można było czynić zło z chłodnego wyrachowania. Owszem, ze słabości, z zaniedbań, ale nie z powziętego na zimno zamiaru. Czy taka wizja



TATIANA VILHELMOVÁ, PAVEL LIŠKA


PAVEL LIŠKA

świata nie jest naiwna, nie zmierza wprost ku trudnej, ale ostatecznie skażonej fałszem idylli? Reżyser stara się ze wszech sił uniknąć takiego wrażenia. Dlatego widzimy kilka wybuchów bezsilnej złości Tonika, jego rozczarowanie światem i sobą samym. Film nie chce być podejrzanie tkliwą *bajką o ludziach* – przed tym zagrożeniem ma chronić rzeczowość opisu i pokaźny ładunek cierpkich obserwacji obyczajowych.

Z drugiej strony reżyser strzeże się też mocno, by nie popadać w ponury naturalizm. Kroczy wąską, niebezpieczną artystyczną ścieżką, z której łatwo zboczyć ku sentymentalnemu dramatowi społecznemu, konwencjonalnemu melodramatowi albo sarkastycznej przypowiastce o odwiecznych ludzkich słabościach, na które po prostu nie ma rady. Jednak ta tradycja – by tak rzec – ukrytego optymizmu – jest u Czechów silna, wystarczy wspomnieć „Kolę" czy zwłaszcza „Powrót idioty". Slámie udaje się do niej twórczo dołączyć nie tyle dzięki precyzji czy oryginalności scenariusza, co przede wszystkim dzięki wiarygodnie nakreślonym postaciom i bezbłędnie obsadzonym aktorom. Nie bez powodu reżyser wspominał o ich niezwykle starannym doborze i to przede wszystkim pod kątem osobowości odpowiadającej osobowości bohaterów. Kryterium – wydawałoby się – wielce nieprecyzyjne, ale, sądząc po rezultatach, zastosowane z mistrzowską intuicją. Na przykład Pavel Liška, już nieraz widziany w rolach nieprzystosowanych wrażliwców, potrafił nie tylko po raz kolejny ukazać neurozę bohatera, ale i wydobyć niepowtarzalną, złożoną osobowość Tonika – sympatycznego outsidera, ale o silnym charakterze. Podobnie jest właściwie ze wszystkimi aktorami. Ostatecznie to głównie dzięki ich doskonale zestrojonej, pełnej niuansów grze ta bajka-niebajka, zakończona mocnym akcentem nadziei i wiary w dobro, wzrusza i przekonuje. ■


HA-KYUN SHIN, DU-NA BAE

DU-NA BAE

PAN ZEMSTA

JAN OLSZEWSKI

Zrozumieć Koreę: czy to w ogóle możliwe dla Europejczyka? Gdzie szukać wyjaśnień dla jej tajemnic i paradoksów – w etnografii? historii? geopolityce? Perspektywa etnograficzna pozwala dostrzec fakt chyba najbardziej paradoksalny. Koreańczycy (np. historyk Hong Yi-sup) zdają się wierzyć, że są narodem jednolitym etnicznie; badacze obcy pochylają się raczej nad heterogenicznością zjawiska. Wacław Sieroszewski w swej książce „Korea" sprzed stu lat pisał: *W. E. Griffis twierdzi, że naród korejski powstał ze zlewu plemion nadamurskich z emigrantami chińskimi. Hulbert dowodzi, że południowokorejskie plemiona były pochodzenia malajskiego. (...) Sami Korejczycy zachowali po dziś dzień pewne poczucie odrębności pochodzenia w tych grupach, które niegdyś tworzyły państwa samodzielne.*

Najmniej wątpliwości budzi geografia i historia. Półwysep Koreański leży między Chinami i Japonią, które stale walczyły ze sobą o hegemonię, traktując Koreę jako bitewny poligon. Przy okazji chodziło także o zniszczenie potencjalnego trzeciego konkurenta, stąd m.in. nieustanne podsycanie miejscowych konfliktów plemiennych. Wyczerpana tysiącem lat nieustannych wojen, Korea na przełomie wieku XVII i XVIII zamknęła szczelnie swe granice. Izolacja miała ułatwić rekonwalescencję, w rzeczywistości doprowadziła do marazmu. Kraj był wówczas monarchią absolutną, funkcjonującą dzięki sieci urzędników państwowych. Ten system rozrastał się żywiołowo, samowola i korupcja przybierała zastraszające rozmiary. Jednostka nie mogła liczyć na wymiar sprawiedliwości sprawowany przez biurokrację, jedyną szansą było szukanie pomocy w związkach rodzinnych. Stąd surowo przestrzegany nakaz – jak pisał Sieroszewski – *solidarności krewniaczej. Każda krzywda rodowa, a tym bardziej śmierć członka rodu, musi być pomszczona lub okupiona. Zanim to nastąpi, najbliżsi krewni, niegdyś zapewne cały ród, uważani są za występnych i obyczaj nakłada na nich kary pobudzające do spełnienia obowiązku.* Te zasady zwiększały szanse przeżycia, zarazem jednak likwidowały szanse na jakąś wspólnotę ponad-rodową, obywatelską.

Gdy się dziś ogląda filmy takie jak „Pan Zemsta", postrzega się przede wszystkim ogrom postępu, jaki zafundowała sobie Korea Południowa od chwili odzyskania niepodległości. Dobrobyt nie budzi wątpliwości, oblicze materialnego świata zmieniło się nie do poznania.

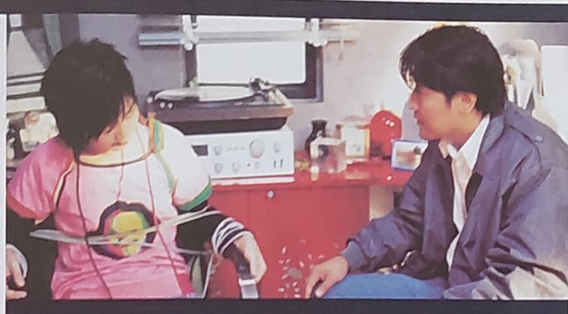
Czy zmienili się także ludzie, ich obyczaje? W tym miejscu nawias: koszt cywilizacyjnego skoku był zapewne olbrzymi, wymagał przyspieszonej akumulacji kapitału. A to znaczy, że zarobki bywały niskie, opieka społeczna nikła. Dziś rzecz się zapewne zmieniła, ale nie wszędzie, film kilkakrotnie to ujawnia. Poznajemy m.in. człowieka w sile wieku, który przepracował w swym zakładzie wiele lat i zostaje zwolniony, zanim uzyskał prawo do emerytury. Można zaryzykować twierdzenie, że dawna biurokracja królewska została zastąpiona przez pracodawców. Współcześni Koreańczycy nadal narażeni są na krzywdy społeczne, choć z pewnością mniej dotkliwe.

Jakże więc dają sobie z nimi radę? Czy zwracają się o pomoc do opieki społecznej, związków zawodowych, partii politycznych, agend rządowych? Okazuje się, że nie. Źródłem pomocy jest nadal tylko i wyłącznie rodzina! Reżyser Park Chan-wook demonstruje to na kilku przykładach. Jest dziewczyna cierpiąca na niewydolność nerek, potrzebuje transplantacji, ale może liczyć tylko na swego brata Ryu, zresztą młodszego od niej i głuchoniemego. Jest fabrykant Dong-jin, jego córeczka została porwana dla okupu; porzucony przez żonę – samotnie prowadzi rozgrywkę z kidnaperami. Jest wreszcie kilkoro ludzi, zajmujących się handlem ludzkimi narządami; grupa przestępcza, ale jej działalność opiera się także na bazie solidarności rodowej. Dwie osoby, głuchoniemy chłopak i fabrykant Dong-jin, są ludźmi ewidentnie pokrzywdzonymi, mogliby żądać pomocy policji, ale tego nie czynią, ufają tylko sobie. Gorzej: policjant prowadzący śledztwo doskonale wie, że pokrzywdzeni będą dążyć do samosądu – i wcale mu to nie przeszkadza.

Reżyser Park Chan-wook jest wyraźnie zafascynowany zjawi-



Boksuneun Naui Geot
REŻYSERIA **PARK CHAN-WOOK**. SCENARIUSZ **PARK CHAN-WOOK, LEE JAE--SUN, LEE MU-YEONG, LEE YONG-JONG**. ZDJĘCIA **KIM BYUNG-IL**. MUZYKA **PAE HYUN-JIN**. WYKONAWCY **KANG-HO SONG** (PARK DONG-JIN), **HA-KYUN SHIN** (RYU), **DU-NA BAE** (CHA YOUNGMI), **JI-EUN LIM** (SIOSTRA RYU), **B-BAE HAN** (YU-SUN). PRODUKCJA **CJ ENTERTAINMENT / STUDIO BOX, KOREA PŁD. 2002**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **129 MIN**



DU-NA BAE, KANG-HO SONG

skiem solidarności rodowej, podobnie zresztą jak praktyką rodowej zemsty. Ale fascynacja nie wyklucza krytycyzmu. Wszyscy bohaterowie akceptują stary obyczaj, wszyscy postępują według jego dyktatu; wszyscy są przekonani, że stanowi gwarancję ich bezpieczeństwa. Ale wszyscy się mylą, ponoszą klęskę. Dlaczego? Cóż, może dlatego, że dziś, w warunkach wielkomiejskich, wobec ogromnej gęstości zaludnienia, a więc dużej sprzeczności interesów i osobistych dążeń, działania klanów rodzinnych wzajemnie się paraliżują. Tak czy owak: to, co dawniej było heroiczne, dziś zmienia się w swe własne przeciwieństwo. W finale filmu fabrykant dopada wreszcie człowieka, który go skrzywdził. Powiada mu: *wiem, że jesteś porządnym człowiekiem, ale ty z kolei wiesz, dlaczego muszę cię zabić*. Tamten się nie broni, ginie niemal dobrowolnie. Scena jak z antycznej tragedii, ale jej patos jest w gruncie rzeczy fałszywy, pusty. Śmierć w wyniku samosądu jest demonstracją całkowicie zbędną, nie przynosi korzyści ani nawet satysfakcji.

Negując sens dawnego obyczaju, reżyser powinien zaproponować jakieś rozwiązanie nowe. I tak się dzieje! Nowym rozwiązaniem jest to, czego Korea potrzebowała rozpaczliwie już sto lat temu: poczucie wspólnoty ponad-rodowej czyli postawa obywatelska. Rzeczniczką takiej postawy jest młodziutka Cha Youngmi, która chce pomagać ludziom nie dlatego, że są z nią spokrewnieni, lecz dlatego, że takiej pomocy potrzebują. Stosuje metody działania tak oryginalne, że aż – powie ktoś – dziwaczne. Zaczyna uczęszczać do szkoły średniej dla głuchoniemych, mimo że sama głuchoniema nie jest. Zakłada organizację młodzieżową, rzekomo terrorystyczną, ale nie po to, by kogokolwiek terroryzować, lecz po to, by przeciwstawiać się arogancji zła, zwłaszcza w wykonaniu ludzi uprzywilejowanych. Ktoś, kto popełniał zbrodnię w imię zemsty rodowej, bywał usprawiedliwiany i nawet policja przymykała na to oczy. Cha Youngmi jest przekonana, że zło zawsze jest złem i powinno być ukarane. Taka, jak się zdaje, jest myśl przewodnia filmu.

Ponieważ jednak zaczęliśmy niniejsze rozważania od koreańskich paradoksów, więc powróćmy do nich teraz, w finale. „Pan Zemsta" powstał w roku 2002, reżyser dokonał w filmie – przypomnijmy! – gruntownego rozliczenia z dawną obyczajowością rodową; zaproponował także coś, co mogłoby ją zastąpić. Czy zatem definitywnie rozstał się z tematem? Wiemy doskonale, że nie. W następnych latach powstały m.in. dwa jego filmy, znane już w Polsce: „Old Boy" (2003) i „Pani Zemsta" (2005). Problem lojalności rodzinnej powraca tam z całą siłą. Można nawet powiedzieć, że filmy te przynoszą usprawiedliwienie zemsty rodowej. Tradycja to coś, od czego trudno się uwolnić. ■



KARL URBAN



MOON BLOODGOOD

TROPICIEL

KAMIL RUDZIŃSKI

W zgrzebnych czasach późnego Gomułki w Polsce nie było komiksów, ba – traktowane były jako symbole ogłupiającej kultury amerykańskiej i na każdym niemal kroku tępione. Tymczasem wśród ówczesnej młodzieży szkolnej, przynajmniej w moim kręgu, krążyły zeszyty komiksów drukowanych w warszawskich drukarniach na zamówienie jakiegoś skandynawskiego wydawcy. Były to – na przykład – opowieści o Tarzanie, który walczył w afrykańskiej dżungli z zastępami eksploratorów uzbrojonych w monstrualnej wielkości broń maszynową. O co chodziło, nie wiedzieliśmy, bowiem dymki wypełnione były tekstem w obcym języku, ale kompozycja obrazków i emanujące emocjami wizerunki bohaterów robiły ogromne wrażenie.

Marcus Nispel pochodzi z Niemiec, jest dziarskim czterdziestolatkiem, który przyjechał do Stanów po raz pierwszy w 1984 roku jako stypendysta Fulbrightа. Od 1989 roku realizuje filmy reklamowe i wideoklipy, wielokrotnie wyróżniane na festiwalach i w prestiżowych rankingach (m.in. jest czterokrotnym laureatem MTV Music Video Award). Jako twórca sprawdzony w sztuce budowania nastroju i operowania kolorem otrzymał propozycję nakręcenia pełnometrażowego filmu fabularnego. Jego *remake* „Teksańskiej masakry piłą mechaniczną" sprzed trzech lat zarobił w Ameryce ponad 80 mln dolarów (przy kosztach własnych poniżej 10 mln) i dalsze ponad 25 mln na świecie (bez dystrybucji wideo). Nispela obwołano nowym geniuszem kina i zaoferowano nowy projekt: *remake* norweskiego filmu, który w 1987 roku otrzymał nominację do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego.

„Tropiciel" Nilsa Gaupa ma swoje miejsce w historii filmu. Nie tylko dlatego, że to jeden z najbardziej znanych filmów norweskich na świecie (w Polsce był emitowany na różnych kanałach telewizyjnych, jest także dostępny na płycie DVD), ale przede wszystkim dlatego, że jest to pierwszy film fabularny w języku saami, czyli lapońskim. Gaup jest Lapończykiem i realizował „Tropiciela" z zamiarem przekazania uniwersalnych wartości lapońskiej tradycji. Jego film to opowieść o nastolatku z X wieku, który był świadkiem zagłady swojej rodziny z rąk barbarzyńskich najeźdźców. Uratowany przez szamana z sąsiedniej wioski, wkrótce potem schwytany przez barbarzyńców i zmuszony do wskazania kryjówki innych Lapończyków, myli tropy i rozprawia się z wrogami na krawędzi zaśnieżonej przepaści.

Urzekający surowym pięknem film kilkakrotnie bywał przedmiotem zabiegów adaptacyjnych, które jednak nie zakończyły się powodzeniem – do czasu, kiedy hollywoodzcy właściciele praw nie spotkali Nispela. To on zasugerował, by akcję przenieść do Ameryki Północnej, wykorzystując historyczne przekazy o podboju kontynentu przez Wikingów i rozwiniętej cywilizacji Indian ze szczepu Wampanaog. W efekcie otrzymaliśmy historię młodego Wikinga, który wychował się wśród Indian, i teraz – w obliczu nowego nordyckiego najazdu – musi wybierać między dawnymi pobratymcami a przybraną ojczyzną. Chociaż nakręcony przez Europejczyka i z udziałem międzynarodowej obsady, film jest amerykański i bez trudu można przewidzieć finał opowieści. Można też postawić „Tropiciela" obok „Apocalypto" Mela Gibsona i „300" Zacka Syndera, by mówić o fali (nurcie?) filmów o cichych i spokojnych cywilizacjach uginających się pod naporem barbarzyńców. Tylko po co? Przecież mimo dość zaawansowanej wiedzy historycznej na temat Wikingów i Indian Wampanaog w X wieku, Nispela zafascynowało nie starcie dwóch ciekawych cywilizacji, ale historia poszukiwania zemsty za śmierć przybranych rodziców, poszukiwania, które przynosi bohaterowi szeroko rozumianą dojrzałość. Dlatego zamiast na scenografię i obrzędowość większy nacisk kładzie się tu na akcję, wartko opowiedziany bieg wydarzeń. A że Nispelowi ciągle blisko do poetyki teledysku, subtelny w swym surowym pięknie norweski „Tropiciel" w jego ujęciu zamienia się w ekranowy komiks – przyznać trzeba – dynamiczny i miejscami nawet efektowny. Kiedy jednak usłyszałem Indian mówiących po angielsku, zaś Wikingów po norwesku, przeniosłem się pamięcią w kąt szkolnego boiska sprzed 40 lat, gdzie wraz z kolegami tłumaczyliśmy sobie, co też ci dziwni faceci w korkowych kaskach i oficerkach, z wielkimi karabinami w rękach mają do powiedzenia odzianemu w lamparcią skórę Tarzanowi. ■



NADCHODZĄ WIKINGOWIE

Pathfinder
REŻYSERA **MARCUS NISPEL**. SCENARIUSZ **LAETA KALOGRIDIS** WG FILMU **NILSA GAUPA**. ZDJĘCIA **DANIEL C. PEARL**. MUZYKA **JONATHAN ELIAN**. SCENOGRAFIA **GREG BLAIR**. WYKONAWCY **KARL URBAN** (GHOST), **MOON BLOODGOOD** (STARFIRE), **RUSSELL MEANS** (PATHFINDER), **CLANCY BROWN** (PATHFINDER), **JAY TRAVARE** (BLACKWING). PRODUKCJA **PHOENIX PICTURES – DUNE ENTERTAINMENT – MAJOR ENTERTAINMENT PARTNERS – 20TH CENTURY FOX, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **IMPERIAL – CINEPIX**. CZAS **99 MIN**


ZADANIE DLA SPIDER-MANA


TOBEY MAGUIRE

SPIDER-MAN 3

BŁAŻEJ HRAPKOWICZ

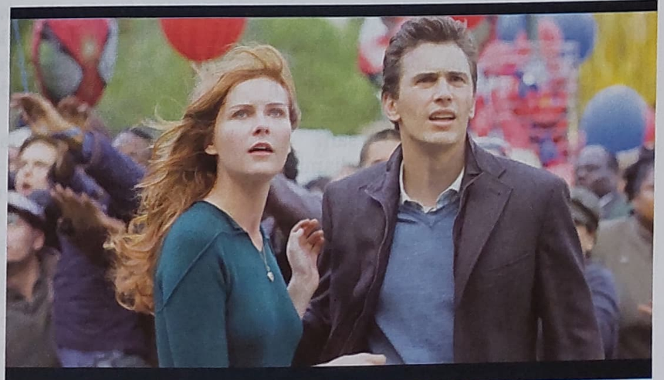
Kiedy Peter Parker o sympatycznej twarzy Tobeya Maguire wpatruje się w billboard z wizerunkiem Spider-Mana, oszołomiony popularnością swego alter ego, starszy pan obok zauważa: *Jeden człowiek, a tyle zrobił!* To nie kto inny, ale Stan Lee – twórca komiksowej Biblii, a dziś multimedialnego koncernu „Marvel Comics", autor (lub współautor) długiego szeregu superbohaterów, takich jak Daredevil, X-Man, Doctor Strange, Hulk. No i Spider-Man. Pojawia się osobiście we wszystkich ekranizacjach swoich komisów. A właśnie w historiach o Człowieku-Pająku, Spider-Manie, wykreował jedną z ikon popkultury – być może najbardziej znanego bohatera komiksowego od czasów Supermana, który od samego początku (pierwsze wydanie – 1962 r.) zdobył rzesze fanów w świecie. Lecz przeniesienie przygód Człowieka-pająka na ekran było trudnym zadaniem. Stanął przed nim Sam Raimi, reżyser niskobudżetowych horrorów, który nie miał wcześniej do czynienia z superprodukcją. Zapewne dlatego zadanie z początku go przerosło. Wyciągnął jednak wnioski z pomyłek – trzecia odsłona perypetii Spider-Mana nie powtarza błędów poprzednich części.

Błędy te mogły wyniknąć z niepewności, być może nawet ze strachu reżysera przed zaadaptowaniem komiksu zgodnie z własnymi stylistycznymi przyzwyczajeniami. Twórca „Martwego zła" znany jest z zacięcia parodystycznego, które ujawniało się w zabawach z tandetą i kiczem, używanych po to, by mrugnąć do widza i wciągnąć go w specyficzną grę. Jakby w ucieczce przed własnym stylem Raimi zrealizował pierwszy film o Człowieku-Pająku w tonacji śmiertelnie poważnej, co dało efekt raczej groteskowy; w rezultacie tonacja oryginału gdzieś zanikła. Komiks Stana Lee utrzymany jest konsekwentnie w stylu, który współtworzy jego wartości: z jednej strony zaskakująco mroczny, nawet pesymistyczny, z drugiej komediowy, przede wszystkim dzięki ciętym dialogom i sarkastycznym puentom. W drugim filmie Raimiego znać było postęp, ale dopiero zamknięcie trylogii jest udaną adaptacją i filmem rozrywkowym z prawdziwego zdarzenia.

Reżyser po swojemu bawi się już komiksem i wprowadza elementy pastiszu. Balansując na granicy karykatury, ostentacyjnie podkreśla umowność gatunku, a przy tym nie rezygnuje z motywów w tonacji jak najbardziej serio. W psychice Petera Parkera rozgrywa się przecież walka między dobrem a złem, walka, w której w jakimś momencie bohater ulega złu. Symbolizuje to zmiana koloru kostiumu, w jakim szybuje w wielkomiejskiej przestrzeni, z czerwieni na czerń: prosty, ale czytelny chwyt komiksowy. Jednym z przeciwników Parkera staje się wspaniale animowany Sandman – postać tragiczna, niosąca destrukcję, a przecież kierująca się szlachetnymi w gruncie rzeczy pobudkami. W końcu odrzuca zło, jakim jest niszczące pragnienie zemsty, podobnie jak Harry, syn dawnego wroga, i jak sam Parker. Bo zasadniczym tematem tego komiksowego moralitetu jest zdolność wewnętrznej przemiany na lepsze, bez względu na cenę, jaką przychodzi za to zapłacić. Mimo koniecznych skrótów i uproszczeń, wątki te wypadają przekonująco, także dzięki aktorom. Film Raimiego potrafi być przejmujący, by za chwilę zaskoczyć sceną zdecydowanie komediową (np. przezabawna sekwencja we francuskiej restauracji bądź ostentacyjnie powiewająca za plecami Spider-Mana amerykańska flaga). Komiks został tym razem przeczytany uważnie.

W efektownym widowisku, które pod względem technicznym stanowi produkt najwyższej klasy, reżyserowi udało się zachować artystyczną tożsamość. Jeśli drażni sentymentalny patos niektórych scen, pamiętać trzeba, że tonacja taka mieści się w regułach najpopularniejszej formy amerykańskiej popkultury. Raimi reguł nie odrzuca, ale potrafi być wyrafinowany, umiejętnie waży proporcje między pastiszem a powagą, kinem poruszającym emocje a czysto rozrywkowym. To autorskie spojrzenie na komiks. ■

REŻYSERIA **SAM RAIMI**. SCENARIUSZ **SAM RAIMI, IVAN RAIMI, ALVIN SARGENT**. ZDJĘCIA **BILL POPE**. MUZYKA **CHRISTOPHER YOUNG**. SCENOGRAFIA **J. MICHAEL RIVA, NEIL SPISAK**. KOSTIUMY **JAMES SACHESON, KATE LEKERR**. WYKONAWCY **TOBEY MAGUIRE** (SPIDER-MAN /PETER PARKER), **KIRSTEN DUNST** (MARY JANE WATSON), **JAMES FRANCO** (NEW GOBLIN / HARRY OSBORN), **THOMAS HADEN CHURCH** (SANDMAN / FLINT MARKO), **TOPHER GRACE** (VENOM / EDDIE BROCK). PRODUKCJA **COLUMBIA PICTURES / MARVEL ENTERPRISES / LAURA ZISKIN PRODUCTIONS / COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES, USA**. DYSTRYBUCJA **UIP**. CZAS **140 MIN**


KIRSTEN DUNST, JAMES FRANCO





Zodiac
REŻYSERIA **DAVID FINCHER**. SCENARIUSZ **JAMES VANDERBILT** WG KSIĄŻEK **ROBERTA GRAYSMITHA**. ZDJĘCIA **HARRIS SAVIDES**. MUZYKA **DAVID SHIRE**. SCENOGRAFIA **DONALD GRAHAM BURT**. WYKONAWCY **JAKE GYLLENHAAL** (ROBERT GRAYSMITH), **ROBERT DOWNEY JR** (PAUL AVERY), **MARK RUFFALO** (INSP. DAVID TOSCHI), **ANTHONY EDWARDS** (INSP. WILLIAM ARMSTRONG), **CHLOE SEVIGNY** (MELANIE). PRODUKCJA **PHOENIX PICTURES – PARAMOUNT PICTURES – WARNER BROS., USA 2007**. DYSTRYBUCJA **WARNER**. CZAS **156 MIN**

JAKE GYLLENHAAL

ZODIAK

KACPER JEŻEWSKI

W nocy z 4 na 5 lipca 1969 roku nieznany sprawca zaczął strzelać do pary, która zaparkowała samochód w popularnym miejscu randek w kalifornijskim Vallejo. Dziewczyna zginęła na miejscu, chłopak przeżył. Miesiąc później trzy gazety wychodzące w San Francisco otrzymują niemal identycznie brzmiące listy wraz z żądaniem opublikowania ich na pierwszej stronie – w przeciwnym razie zginie 12 następnych osób w ciągu weekendu. Do zbrodni nie doszło, bowiem listy zostały opublikowane. Każdy z nich kończył się częścią szyfru, składającego się w sumie z 408 liter, zawierającego ponoć identyfikację mordercy. Tak narodził się Zodiak – jeden z najsławniejszych amerykańskich morderców, do dziś nie zidentyfikowany.

Choć może to wyglądać na początek scenariusza filmowego, Zodiak jest postacią autentyczną. Zdaniem policji San Francisco jest odpowiedzialny za co najmniej cztery zbrojne napady, dokonane od grudnia 1969 roku do października 1970, w których zginęło pięć osób, zaś dwie zostały ciężko ranne. On sam w korespondencji z mediami, prowadzonej z różnym natężeniem aż do 1978 roku, przyznał się do 37 morderstw, ale z jego osobą wiąże się tylko kilka nie wyjaśnionych do końca zdarzeń, zwłaszcza że w niektórych listach przypisywał sobie zbrodnie popełnione przez innych. Chociaż prowadzący śledztwo policjanci wskazywali na kilku podejrzanych, tylko wobec jednego z nich, zmarłego w 1992 roku Arthura Allena Leigh, podjęto czynności śledcze – trzykrotnie przesłuchiwany nie przyznał się do winy, a policji zabrakło twardych dowodów, by postawić mu zarzuty. Także badania śladów DNA, które przeprowadzono w 2002 roku, nie potwierdziły tego tropu.

Zodiak ma swoje miejsce nie tylko w kronikach amerykańskiej policji, ale także w kulturze masowej. Pierwszy film o nim postał już w 1971 roku, wokół jego sprawy osnuty jest także „Brudny Harry" z Clintem Eastwoodem, gdzie niesubordynowany policjant zabija psychopatę terroryzującego miasto i porywającego szkolny autobus (Zodiak groził wysadzeniem gimbusu z dziećmi w liście z lutego 1970 roku). W sumie przed „Zodiakiem" Davida Finchera powstało sześć filmów kinowych, pięć telewizyjnych, cztery komiksy i sześć powieści, nie mówiąc o kilkunastu piosenkach i kilku zespołach rockowych, które przyjęły nazwę odnoszącą się do działalności Zodiaka.

„Zodiak" to dla Finchera powrót w czasy dzieciństwa – dorastał w rejonie Zatoki San Francisco w czasie, kiedy Zodiak dokonywał zbrodni: terroryzujący okolicę psychopata był dla przyszłego reżysera kimś w rodzaju Czarnego Luda, jego rodzice nie podzielali tych obaw, co niepokoiło go jeszcze bardziej. Dlatego twórca „Siedmiu" wspomina tamte czasy bez szczególnej nostalgii. Z drugiej jednak strony „Zodiak" przepełniony jest nostalgią – do kina lat 70., kiedy rodził się kanon współczesnego widowiska sensacyjnego („Brudny Harry" to jeden z jego wyznaczników), ale też kiedy film współczesny uwalniał się od tradycyjnego *glamouru* Hollywood, kierując się w stronę daleko posuniętego realizmu, zwłaszcza społecznego. Fincher, jakby na przekór regułom obowiązującym w dzisiejszym kinie głównego nurtu, wpisuje w poetykę tamtego kina to, co jest jego indywidualnym znakiem rozpoznawczym jako twórcy. Nie przypadkiem kluczowe sceny rozgrywają się w nocy, o zmroku lub o świcie, w opowieści dominuje duszna, mroczna atmosfera, zaś kolejne morderstwa są inscenizowane w sposób tyleż drastyczny, co realistyczny, jakkolwiek przy wykorzystaniu najnowszych zdobyczy filmowej techniki.

Temat „Zodiaka" nie odbiega daleko od „Siedmiu" sprzed 12 lat: jeszcze raz bohaterem jest nieuchwytny maniakalny morderca, próbujący coś przekazać terroryzowanemu przez siebie społeczeństwu. O ile jednak John Doe z tamtego filmu miał jasne przesłanie – chodziło o przestrogę przed powszechnością siedmiu grzechów głównych, o tyle przesłanie Zodiaka jest pogmatwane – być może ukrywa je szyfr, jakim bandyta się posługiwał. Dlatego tak znacząca w rozwiązywaniu zagadki rola przypada gazetowemu karykaturzyście, zafascynowanemu kryptografią, który dołącza do tropiących bandytę policjantów i dziennikarzy. To Robert Graysmith – niegdyś grafik „San Francisco Chronicle", dziś ceniony autor literatury sensacyjnej, w tym dwu książek o Zodiaku, relacjonujących śledztwo. Obok niego w poszukiwanie terrorysty-psychopaty zaangażowani są Robert Avery, dziennikarz śledczy tej samej gazety oraz policjanci Dave Toschi (to on trenował Steve'a McQueena do roli w „Bullitcie") i Bill Armstrong. Zapewne dziewięciu na dziesięciu twórców podejmując po latach temat Zodiaka spróbowałoby – wbrew faktom, a raczej wzorem „Brudnego Harry'ego" – rozwiązać zagadkę na ekranie, ba – przykładnie ukarać sprawcę. Ale nie Fincher. Do 37 ofiar, do których przyznawał się Zodiak, dopisuje tę czwórkę: każdy z nich płaci wysoką cenę – Avery popada w uzależnienie od alkoholu i narkotyków, Armstrong rezygnuje z pracy w policji, Toschi zostaje przeniesiony z wydziału zabójstw, zaś Graysmith płaci za swoją obsesję utratą pracy i rodziny.

Film Finchera trwa ponad 2,5 godziny, ale nie ma w nim efektownych pogoni i strzelaniny. Głównym miejscem akcji nie są ulice San Francisco, ale *newsroom* redakcji „San Francisco Chronicle". To perspektywa przejęta ze „Wszystkich ludzi prezydenta" Alana J. Pakuli – najgłośniejszego filmu o dochodzeniu prawdy, jaki powstał w latach 70. Wraże-



ROBERT DOWNEY JR, MARK RUFFALO

nie zanurzenia się w kinie tamtego okresu pogłębia zaproszenie do współpracy kompozytora Davida Shire'a – jego kompozycje nie tylko uzupełniają zestaw 40 fragmentów muzycznych, przebojów z epoki, wypełniających ścieżkę dźwiękową, Fincher sięgnął także po muzyczne cytaty z „Rozmowy" i „Wszystkich ludzi prezydenta", do których muzykę napisał właśnie Shire.

„Zodiak" to jeden z tych filmów, które przejdą do historii kina. Nie tylko dlatego, że to najbardziej dojrzały i zapewne najbardziej osobisty film Davida Finchera, i nie dlatego, że grający główne role Jake Gyllenhaal, Robert Downey jr i Mark Buffalo stworzyli ciekawe kreacje (Zodiaka grają trzej aktorzy – każda zbrodnia na ekranie inscenizowana jest przy udziale innego wykonawcy). Jest to pierwszy pełnometrażowy film z hollywoodzkiego *mainstreamu*, który został zrealizowany bez taśmy filmowej czy magnetycznej: został zarejestrowany przez Harrisa Savidesa cyfrową kamerą Thompson Viper Filmstream bezpośrednio na twardych dyskach komputera, również cała obróbka sfilmowanego materiału odbywała się komputerowo. To perspektywa kina przyszłości, wykorzystana – po mistrzowsku – do wskrzeszenia kina, jakie być może stylistycznie pozostaje symbolem przeszłości, ale zarazem posługuje się alfabetem filmowego języka większości współczesnych filmowców. Jest coś budującego w tym, że w czasach, kiedy kino kreuje własną rzeczywistość, pozostawiając opis świata przekazowi telewizyjnemu, najnowsze narzędzia kreacji wykorzystane zostają do odtworzenia hiperrealistycznego obrazu świata sprzed lat. Świata, na którym zbudowano naszą współczesność. ■



BRIAN COX


CHICAGO WITA PREZYDENTA BUSHA

Death of a President
REŻYSERIA **GABRIEL RANGE**. SCENARIUSZ **GABRIEL RANGE, SIMON FINCH**. ZDJĘCIA **GRAHAM SMITH**. MUZYKA **RICHARD HARVEY**. SCENOGRAFIA **GARY BAUGH**. WYKONAWCY **HEND AYOUB** (ZAHRA ABI ZIKRI), **BECKY ANN BAKER** (ELEANOR DRAKE), **BRIAN BOLAND** (LARRY STAFFORD), **MICHAEL REILLY BURKE** (ROBERT H. MAGUIRE), **PATRICIA BUCKLEY** (DAWN NEWTON). PRODUKCJA **BOROUGH FILMS – WORLD PICTURES – FILMFOUR, WLK. BRYTANIA 2006**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **90 MIN**

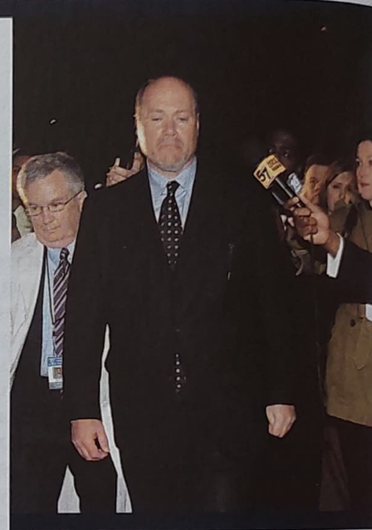
ZABIĆ PREZYDENTA

KONRAD J. ZARĘBSKI

Dnia 19 października 2007 roku w Chicago zginął w zamachu najbardziej znienawidzony w dziejach 43 prezydent Stanów Zjednoczonych, George W. Bush. Był to piąty w historii udany zamach na człowieka pełniącego ten urząd, ale nigdy dotąd śmierć prezydenta USA nie odbiła się takim echem i tak nie zaważyła na światowej polityce. Gabriel Range, brytyjski dokumentalista patrzący na to wydarzenie z perspektywy kilku miesięcy, krótko podsumowuje sytuację: wprawdzie właściwy sprawca, ojciec żołnierza, który nie wrócił z Iraku, popełnił samobójstwo, nikt jednak nie zamierza wyprowadzać z błędu opinii publicznej, że za zamach odpowiedzialna jest Al-Kaida i jej przedstawiciel, syryjski biznesmen, czekający w celi śmierci na wykonanie wyroku. Amerykańskie lotniskowce zostały wysłane w stronę Syrii, Kongres uchwalił kolejną ustawę antyterrorystyczną, ograniczającą swobody obywatelskie na czas nieokreślony, zaś administracja prezydenta Cheneya szykuje się do wojny z Koreą Północną, więc nie wiadomo, czy nowy prezydent ubiegać się będzie o reelekcję.

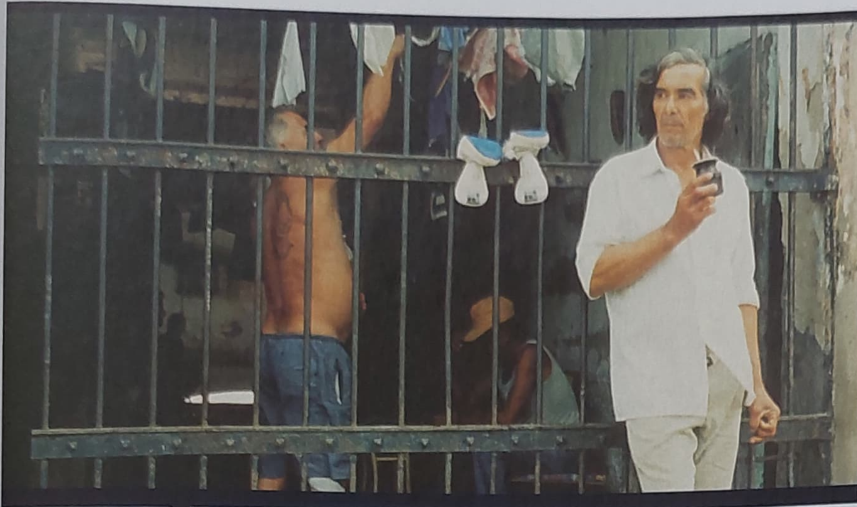
Światowa premiera filmu Gabriela Range odbyła się we wrześniu 2006 roku na MFF w Toronto, do kin amerykańskich wszedł parę tygodni później – w wyniku sprzeciwu ogółu multipleksów mógł liczyć jedynie na ograniczony zasięg. W Toronto Range został wyróżniony nagrodą FIPRESCI. Za futurystkę? Bynajmniej, twórca „D.O.A.P." specjalizuje się w tego rodzaju kinie: w 2003 roku nakręcił film „The Day Britain Stopped" – wizję strajku generalnego komunikacji publicznej w Wielkiej Brytanii. O ile tamten film szybko zakwalifikowano do gatunku zwanego *mockumentary*, z „D.O.A.P.", zrealizowanym niemal w identyczny sposób, sprawa jest poważniejsza. *Mockumentary* – termin wprowadzony przez Roba Reinera przy okazji premiery jego „Oto Spinal Tap" – to zazwyczaj film komediowy, opisujący świat rzeczywisty na podstawie fikcyjnych faktów. Film Reinera – na przykład – był parodią dokumentu o weteranach muzyki rockowej: ekipa telewizyjna towarzyszy *najgłośniejszemu zespołowi świata* w wielkiej trasie koncertowej, odsłaniając zarówno specyfikę tej dziedziny show-biznesu, jak i kulisy podobnych realizacji telewizyjnych. Zdarzają się też formy *mockumentary* mieszczące się w granicach pastiszu, ale stroniące od parodii, jak choćby głośne „Blair Witch Project". Kiedy jednak film dotyka tematów tak poważnych jak śmierć prezydenta czy zwrot w polityce światowej, określenie *pastisz* z trudem przechodzi przez gardło, podobnie jak zwrot *fałszywy dokument*. Amerykanie wychodzą z opresji odwołując się do języka francuskiego – ich zdaniem „D.O.A.P." to dokument *faux*: fałszywy, ale także zmyślony, rzekomy i sztuczny.

Przesłanie filmu – w skrócie: usunięcie tyrana wcale nie musi naprawić świata, a wręcz przeciwnie – jeszcze bardziej zaogni sytuację – może wydać się równie szokujące, co prawdziwe. Podobnie wiarygodny wydaje się opis Ameryki, a zwłaszcza zmian zachodzących w mentalności przeciętnych Amerykanów po 11 września 2001 roku. Pozostawmy jednak polityczną ocenę filmu Range'a komentatorom politycznym, skupiając się na metodzie artystycznej, jakiej użył realizator, by osiągnąć swój cel.


ZA CHWILĘ ZOSTANIE PODANY KOMUNIKAT LEKARSKI

„D.O.A.P." zbudowany jest jak klasyczny dokument telewizyjny w stylu amerykańskim: materiał archiwalny przeplatany wypowiedziami *gadających głów*. To, że zamiast świadków opisywanych wydarzeń i tzw. autorytetów wypowiadają się aktorzy, nie powinno dziwić, ciekawsze jest przygotowanie materiału kronikalnego. Range sięgnął po fragmenty autentycznych kronik filmowych i materiałów telewizyjnych, by z nich skompilować – a raczej spreparować – swoją relację z wydarzeń, jakie jeszcze nie miały miejsca. Ale nie tylko – demonstracje antyglobalistyczne, jakie towarzyszą ostatniej wizycie Busha w Chicago, zostały prawdopodobnie zainscenizowane według wzorca słynnego filmu „Chłodnym okiem" Haskella Wexlera. Blisko półgodzinna sekwencja wydarzeń poprzedzających śmierć prezydenta została więc skomponowana z autentycznych materiałów (przemówienie Busha w klubie gospodarczym to kompilacja dwóch autentycznych wystąpień), inscenizacji i efektów specjalnych, polegających przede wszystkim na komputerowym dorysowywaniu twarzy polityków w materiale fikcyjnym oraz aktorów w materiale archiwalnym. Sukces przedsięwzięcia zasadza się na technicznej doskonałości efektów specjalnych i montażu.

Można dyskutować, czy sam pomysł „D.O.A.P." jest etyczny i czy realizatorzy do końca wykorzystali atut politycznej prowokacji, jaki dało im wejrzenie w przyszłość. Jedno natomiast pozostaje poza wszelkimi wątpliwościami. Rozwój techniki filmowej – zwłaszcza w dziedzinie cyfrowej obróbki obrazu – odsuwa w przeszłość poczucie komfortu, jaki dawało przeświadczenie, że film, zwłaszcza dokumentalny, jest odbiciem rzeczywistości. A to oznacza nadejście rewolucyjnych przemian zarówno w rozumieniu społecznej roli filmu, jak i w oczekiwaniach współczesnej widowni. Przemian, których będziemy nie tylko świadkami, ale i uczestnikami. ■



ARGENTINO VARGAS

LOS MUERTOS

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Upalny dzień. Po rzece leniwie płynie łódka. Jej pasażer, mężczyzna w średnim wieku, powoli porusza wiosłami. Kamera cierpliwie obserwuje jego czynności, poświęcając tyle samo uwagi tym mniej, i tym bardziej istotnym. Oświetlenie i sposób kadrowania sprawiają, że niemal czujemy parność gęstego powietrza. Z *offu* docierają tylko naturalne dźwięki: świergot ptaków, plusk wody. Mężczyzna, po wieloletniej odsiadce za morderstwo, właśnie opuścił więzienie i jedzie do córki. Od pierwszego do ostatniego kadru filmu otacza go aura mrocznej przeszłości. I tajemnica, jaką niesie przyszłość.

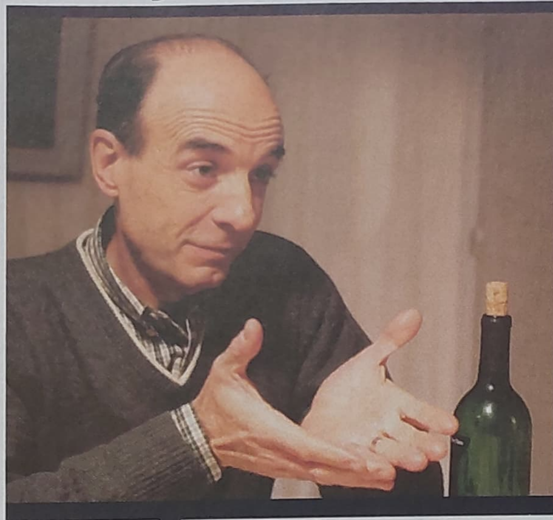
Ów mężczyzna to Vargas, bohater jednego z najgłośniejszych obrazów ostatnich lat, „Los muertos". Film Lisandro Alonso to okazja do spotkania z rzadko goszczącym na naszych ekranach – poza festiwalowym obiegiem – kinem argentyńskim. Tu w najlepszym wydaniu, bo „Los muertos" parę lat temu wyróżniono m.in. nagrodą FIPRESCI na MFF w Wenecji oraz Independent Camera na MFF w Karlowych Warach. 32-letni obecnie Alonso debiutował w połowie lat 90. krótkometrażówką „Dos en la vereda". Studiował reżyserię w Universidad del Cine w Buenos Aires, skąd zaraz po zdobyciu dyplomu przeniósł się na wieś. Obserwacje prostego życia zwyczajnych ludzi zaowocowały pełnometrażową fabułą „La libertad". Film zapoczątkował trylogię, którą dopełniły „Los muertos" i „Fantasma". W obu w postać głównego bohatera wcielił się Argentino Vargas, naturszczyk, analfabeta, nie znający nawet swojego wieku. Realizację „Los muertos" poprzedził roczny pobyt reżysera na wyspie Rio Parana. Alonso obserwował Vargasa przy pracy i wykonywaniu najbardziej codziennych czynności. Bogaty materiał stał się podstawą scenariusza, nad którym pracował przez kilka lat. Młody reżyser sam montuje wszystkie swoje filmy, projektuje scenografię (co zresztą nierzadkie wśród argentyńskich filmowców), jest ich producentem. Szybko uznany został za czołowego reprezentanta najnowszego nurtu Nowego Kina Argentyńskiego.

Filmy Alonso cechuje tzw. naturalizm poetycki, będący konsekwencją jego zainteresowań estetycznych (minimalizm formalny) i społecznych (świat zwykłych ludzi z dala od wielkomiejskiego zgiełku). Dzięki prostym zabiegom formalnym (minimum słów, powolne, długie ujęcia) fabuła „Los muertos" nabiera intensywności. Reżyser stopniuje napięcie i nie od razu odsłania przed widzem wszystkie karty. Filmowy Vargas krok po kroku odzyskuje dawno utracony świat – wtapia się weń na nowo poprzez kolejne prozaiczne czynności. Po wielu latach izolacji znów staje się *dzieckiem natury*, ale osiąga ten stan nie za pomocą refleksji tylko działania: *znów* płynie łódką, *znów* szlachtuje kozę, *znów* uprawia seks. Tak jak zwierzę, kieruje się instynktem, a nie intelektualną kalkulacją. Zbrodnie, który popełnił – a być może znów popełni – są więc niejako wpisane w ten krajobraz.

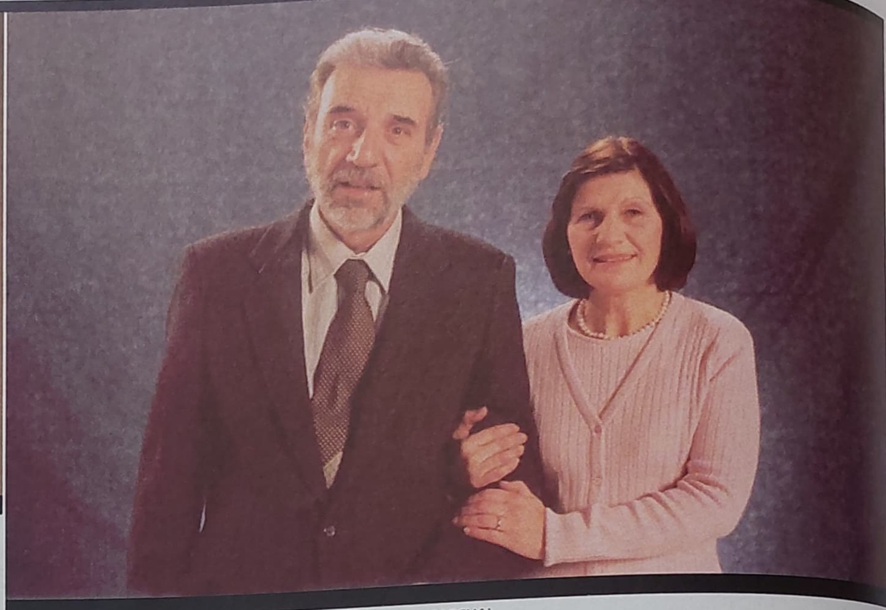
W kadrach operatora Cobiego Migliory świat przyrody zyskuje nowe oblicze – natura jest tu tyleż piękna, co mordercza. Ma to swoje odbicie już w tytule filmu, który pierwotnie brzmiał *la sangre* – *krew*; z kolei *los muertos* to po hiszpańsku *martwi*. Ten ostatni tytuł nie tyle odnosi się do ofiar Vargasa, co do niego samego i więziennej rzeczywistości, którą opuścił. Takich symboli skrywa więcej i fabuła, i obraz. Odkrywamy je stopniowo w świecie martwym (przedmioty) i ożywionym (przyroda). Kompozycji dopełnia oszczędna ścieżka dźwiękowa – muzyka pojawia się dopiero w finale filmu, puentując całość mocnym akordem elektrycznej gitary. W planie ogólniejszym łączą się realność i fikcja. Bo gdzie kończy się filmowa historia Vargasa i zaczyna prawdziwa?

„Los muertos" można rozpatrywać na kilku poziomach: powrót do tego, co pierwotne i dzikie w naturze ludzkiej, apoteoza surowego życia z dala od dobrodziejstw cywilizacji, przypowieść o odkupieniu, dramat o wolności, niecodzienny moralitet, osobliwy thriller. Można też odnaleźć w filmie dalekie echa prozy dawnych i współczesnych naturalistów, kina Bressona, Tarkowskiego, Antonioniego czy Tsai Ming-Lianga, do fascynacji którym reżyser się zresztą przyznaje. Tropy można by mnożyć. Jedno jest pewne: minimalistyczny poemat Alonso to jeden z najbardziej niezwykłych filmów, jakie powstały w ostatnich latach. ■

REŻYSERIA, SCENARIUSZ, MONTAŻ I SCENOGRAFIA **LISANDRO ALONSO**. ZDJĘCIA **COBI MIGLIORA**. MUZYKA **FLOR MALEVA**. WYKONAWCY **ARGENTINO VARGAS** (VARGAS). **PRODUKCJA 4L / FORTUNA FILMS / SLOT MACHINE / ARTE FRANCE CINEMA / VENTURA FILM. ARGENTYNA – FRANCJA – HOLANDIA – SZWAJCARIA 2004.** DYSTRYBUCJA **AP MAÑANA**. CZAS **78 MIN**



JORGE BOLANI

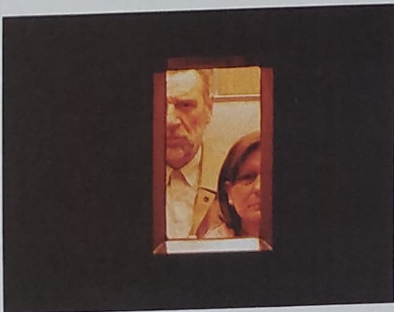


ANDRES PAZOS, MIRELLA PASCUAL

WHISKY

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Cokolwiek abstrakcyjne pojęcie filmowego minimalizmu nabiera konkretnego znaczenia w komedii z Urugwaju, ironicznie zatytułowanej „Whisky". Nie chodzi o alkohol. Słowo *whisky* wypowiadają klienci zakładu fotograficznego ustawieni do zdjęcia, bo w ten sposób najlepiej udają uśmiech. Oczywiście, w filmie ma to sens symboliczny. Bohaterowie nieustannie udają, ich prawdziwe przeżycia ukryte są gdzieś głęboko i może nawet w ogóle nie wydostają się na powierzchnię. Filmowy minimalizm objawia się w stylu, denerwująco powolnym, wykorzystującym pedantycznie powtarzane czynności i sytuacje. Szarość obrazu, cyzelowanie nieefektownych szczegółów: coś nam to przypomina. I rzeczywiście: adresatem umieszczonego w napisach podziękowania jest Aki Kaurismäki. Wystarczy przypomnieć filmy tego wspaniałego Fina, takie jak „Światła o zmierzchu" czy „Człowiek bez przeszłości", zwłaszcza ten ostatni, aby uświadomić sobie, skąd realizatorzy z Urugwaju, Juan Pablo Rebella i Pablo Stoll, czerpali inspirację.



Ich film jest w pewnym sensie bardziej nawet zatopiony w szarości. Dzień po dniu 60-letni Jacobo Koller o świcie otwiera swój warsztat pończoszniczy, a przy wejściu oczekuje go Marta Acuña, pomocnica pełniąca wszelkie możliwe funkcje, od zarządcy i kontrolera po majstra dwóch pracownic. To cała załoga warsztatu. Jacobo włącza światło i zapuszcza maszyny, po czym zamyka się w swojej służbówce, gdzie jego głównym zajęciem wydaje się naprawianie oberwanej żaluzji. Panuje milczenie, zresztą o czym ci ludzie mieliby ze sobą rozmawiać? Czasem któraś z dwóch dziewcząt prosi nieśmiało o pozwolenie na włączenie radia. To jedyne odstępstwo od monotonnej rutyny pracy.

Ale tematem filmu jest jednak zmiana. Zmiana wymuszona potrzebą zachowania pozorów. Jacobo nie chce przyznać się ani do swojej sytuacji, ani do stanu swoich interesów przed bratem, który przyjeżdża z Brazylii na uroczystość postawienia kamienia na grobie zmarłej przed rokiem matki. Brat, Herman, nie był na jej pogrzebie. Teraz dopełnia obowiązku, zgodnie z żydowską tradycją. O tym, że są Żydami, właściwie nic innego w filmie nie świadczy. Herman wnosi ze sobą powiew sukcesu, jego interesy tam, w Brazylii, idą znacznie lepiej. Jacobo udaje więc przed nim ustabilizowanego fabrykanta, w dodatku kogoś, kto się niedawno ożenił. Rolę żony godzi się na czas odwiedzin Hermana odegrać Marta. Sprząta i przygotowuje zaniedbane mieszkanie, gotuje i bierze udział w sentymentalnej wycieczce braci do nadmorskiego, opustoszałego o tej porze roku kurortu.

W jakimś sensie jest o punkt wyjścia dla opowieści o psychologicznym trójkącie. Ale w tym filmie, ze starannie wyciszoną fabułą, o jakiejś analizie psychologicznej nie ma mowy. Niczego się nie wyjaśnia. Nie wiadomo, co ukrywa pod swoim milczeniem Jacobo, nie wiadomo, co kieruje postępowaniem Marty.

Jednak to właśnie Marta, w pozornie nieefektownej kreacji Mirelli Pascual, wyrasta na postać kluczową. Wiemy o niej tylko, że pędzi rozpaczliwie samotne życie gdzieś na nędznym przedmieściu, i jedynym jej schronieniem jest kino. Nie ulega też wątpliwości, że przyjęta rola sprawia jej satysfakcję, może ma też nadzieję na zdobycie milczącego odludka. Płonną, bowiem Jacobo starannie unika wszelkiego bliższego kontaktu nawet we wspólnej sypialni. A jednak Marta rozkwita w nowej sytuacji. Rozkwita najdosłowniej, także fizycznie. Pięknieje. Czy nawiązuje intymny stosunek z Hermanem? To jedno z pytań bez odpowiedzi. Jej cicha historia rozgrywa się, jak wszystko, w ukryciu, poza obrazem, który rejestruje kamera. Trzeba czytać niedopowiedzenia, wyczuwać niezauważalny, a przecież przyspieszony rytm niewidocznych zdarzeń. Nie każdy ma na to ochotę, ten film świadomie podważa nasze przyzwyczajenia odbioru.

Jest też niespodzianka. Nieoczekiwanie okazuje się, że szary realizm podszyty zostaje baśnią. Należałoby powiedzieć ostrożniej: czymś na kształt baśni. Jak inaczej wyjaśnić wygraną Jacoba w ruletkę w kasynie nadmorskiego hotelu? Chyba nigdy wcześniej nie grał, do kasyna zajrzał przypadkiem, żeby nie siedzieć w pokoju z Martą. Wygrana nie zmienia jego stosunku do życia. Spłaca swoje długi – wobec brata i wobec Marty, natychmiast jednak powraca do rutyny dotychczasowego życia. Kiedy jednak kolejnego dnia, już po powrocie, jak zwykle o poranku otwiera drzwi do warsztatu – czeka nas kolejna niespodzianka. Tak niespodziewana, że nie należy jej zdradzać, aby pozostawić widzowi przyjemność jej odkrycia. Podana zostaje bez przygotowania i bez komentarza, bo poetyka filmu nie pozwala na żadne ułatwienia. Ale temu, kto uświadomi sobie jej znaczenie, powinna sprawić niemałą satysfakcję.

O kinie urugwajskim chyba niczego nie wiemy. To bardzo mała kinematografia. Film taki jak „Whisky" zaskakuje. I zdumiewa – dojrzałością, umiejętnością dostrzeżenia piękna w nijakiej brzydocie, optymizmem. Ukrytym, oczywiście.

REŻYSERIA **JUAN PABLO REBELLA, PABLO STOLL**. SCENARIUSZ **GONZALO DELGADO, JUAN PABLO REBELLA, PABLO STOLL**. ZDJĘCIA **BARBARA ALVAREZ**. MUZYKA **PEQUENA ORQUESTA REINCIDENTES**. WYKONAWCY **ANDRES PAZOS** (JACOBO KOLLER), **MIRELLA PASCUAL** (MARTA ACUÑA), **JORGE BOLANI** (HERMAN), **ANA KATZ, DANIEL HEDLER** (MŁODZI MAŁŻONKOWIE), **VERONICA PERROTTA, MARIANE VELAZQUES** (PRACOWNICE JACOBA), **DAMIAN BARRERA** (RECEPCJONISTA). PRODUKCJA **PANDORA FILMPRODUKTION, CTRL2 FILM, RIZOMA FILMS, URUGWAJ, 2004**. DYSTRYBUCJA **AGENCJA PROMOCJI MAÑANA**. CZAS 99 MIN


ROSARIO DAWSON

A Guide to Recognizing Your Saints
SCENARIUSZ NA PODSTAWIE WŁASNEJ POWIEŚCI I REŻYSERIA **DITO MONTIEL**. ZDJĘCIA **ERIC GAUTIER**. MUZYKA **JONATHAN ELIAS**, **JIMMY HAUN**, **DAVID WITTMAN**. SCENOGRAFIA **JODY ASNES**. WYKONAWCY **ROBERT DOWNEY JR** (DITO MONTIEL), **DIANNE WIEST** (FLORI MONTIEL), **CHAZ PALMINTERI** (MONTY MONTIEL), **ROSARIO DAWSON** (LAURIE), **SHIA LABOEUF** (MŁODY DITO). PRODUKCJA **BELLADONA PRODUCTIONS – ORIGINAL MEDIA – XINGU FILMS, USA 2006**. DYSTRYBUCJA **SOLOPAN**. CZAS **98 MIN**

WSZYSCY TWOI ŚWIĘCI

TOMASZ JOPKIEWICZ

Obiecywał, że w końcu porzuci wszystkich i rzeczywiście to zrobił. Dito Montiel, chłopak wychowany w niebezpiecznych zaułkach Queens, pewnego dnia wyjechał z miasta. Zanim trafił do Kalifornii, pojawił się w orbicie Andy Warhola, występował w mało znanej punkowej grupie Gutterboys i trashowym zespole Major Conflict, był modelem Versace i Calvina Kleina, wreszcie w 2003 roku napisał dobrze ocenioną autobiografię. W końcu sam ją przeniósł na ekran. Był to krok ryzykowny, bo tego typu przedsięwzięcie zawsze będzie skażone sentymentalnym egotyzmem. Surowość i brutalność stają się towarem na pokaz, często zresztą kontury wspomnień są łagodzone, pojawia się pokusa łatwego morału. Rzeczywiście – i w tym przypadku takie rozwiązanie zostaje wyrażone bez wielkiej subtelności. Nie zapominaj nigdy o doświadczeniach, które cię ukształtowały, nie wstydź się ludzi, którzy cię wychowali i z którymi się stykałeś na co dzień. Ta nieco czytankowa bezpośredniość wyrażania prostych acz szlachetnych myśli może irytować. Przypomina trochę hipokryzję człowieka sukcesu, (choćby niewielkiego) który sam się stworzył, a za swój największy sukces uważa ucieczkę z miejsca, gdzie się wychował. A jednak, mimo drażniącej oczywistości finału, film ten każe myśleć o amerykańskim kinie dotyczącym inicjacji z uznaniem, może nawet z zazdrością. Choćby z powodu szczerej pasji przekazania osobistego doświadczenia i rozpoznania emocji, pragnienia osiągnięcia samoświadomości.

Jest to wyraz indywidualizmu, czasem prowadzącego na manowce schematów i grafomanii, częściej pełniącego funkcję terapeutyczną lub poznawczą. Ukazując z subiektywnej perspektywy wycinek rzeczywistości, szuka się prawdy o ludziach – niejednoznacznej, wewnętrznie sprzecznej. Montiel w sposób oczywisty nawiązuje do kina Cassavetesa czy Scorsese, opisując przełomowe dla siebie upalne lato 1986 roku, kiedy zdecydował się na ucieczkę. Nowością jest przenikające film poczucie winy. Kluczowymi postaciami są rodzice, zwłaszcza ojciec oraz Laurie, dziewczyna, w której młody Dito był zakochany. Jak refren powraca ton dręczącego rozważania *za* i *przeciw* decyzji opuszczenia Queens.

Pozornie argumenty *za* są silne. Jeden z nich, ważny, choć z pewnym zażenowaniem przywoływany: Dito odniósł sukces, nabrał pewności siebie. Ale czy rzeczywiście jest z siebie aż tak bardzo dumny? Obsadzenie w roli dorosłego Dita Roberta Downeya jr było dobrym posunięciem. Jego spojrzenie niepewnego swej wartości neurotyka na wiecznym odwyku dobitnie świadczy, że sukces miał zapewne wysoką cenę – cenę alienacji, wykorzenienia starych i nowych nałogów. Dito w interpretacji Downeya sprawia wrażenie, jakby nieustannie robił dobrą minę do złej gry. Za opuszczeniem Queens świadczą też przywoływane wspomnienia i obecny los dawnych kumpli: jeden jest bełkoczącym wrakiem, drugi siedzi w więzieniu, trzeci nie żyje. A opisywane w filmie *złe ulice* roku 1986 pełne są absurdalnej, codziennej przemocy, dobrze oddanej, nużącej wzajemnej agresji, także słownej. Możliwość komunikacji, nawet między kumplami, sprowadza się do monotonnej katarynki nieustannych *fucków* i eksplozji przemocy. Tutaj prawdziwe i urojone konflikty rozwiązuje się za pomocą kija baseballowego, o krok są też inne, bardziej radykalne środki. W najbliższym otoczeniu Dita zdarza się śmierć i to niejedna. Wreszcie rodzice – ojciec akceptuje życie, jakie jest, dla niego silny czy raczej brutalny Antonio z sąsiedztwa to wciąż *dobry chłopak*, a własny syn to mięczak skłonny do fanaberii.

Tyle argumentów za opuszczeniem Queens. Ale są równie istotne argumenty za pozostaniem. Może i *nędzne dzielnice* to piekło, ale zapewne tylko tutaj cię naprawdę kochają i akceptują pomimo wszystko i wbrew wszystkiemu, tylko tu gotowi są z czasem puścić wszelkie konflikty w niepamięć. Matka darzy Dita uczuciem bezwarunkowym, kumple wbrew pozorom też są lojalni. Jest to rodzaj atawistycznej, plemiennej wspólnoty, ale czy ktoś, kto takiej wspólnoty zaznał, może sobie wyobrazić silniejszą więź?

Wreszcie Laurie. Mamy piękną scenę mimowolnego pijackiego wyznania Dita, boleśnie liryczną. Czy miał prawo, budząc jej mocne uczucie, tak głęboko je zawieść? To ustawiczne dręczące wahanie, które wypełnia film, jest jego największą wartością. Zgoda, chwilami utwór przyjmuje retoryczną formę, zgoda, pojawia się ton ekshibicjonistyczny, bliski telenoweli. Zgoda też, że niektóre sceny z ojcem wydają się echem, wręcz kalką opowieści o buntownikach bez powodu i z powodem. Ale pomimo wszystkich tych potknięć, pomimo skłonności Montiela jako reżysera do nie zawsze udanej stylizacji i poetyzowania, jądro filmu wydaje się autentyczne. Odchodząc z Queens bohater ciągle, na całe życie pozostaje chłopakiem z Queens. I dobrze, że nie stało się inaczej.

Całkowita zmiana osobowości, dobrowolna amnezja, muszą prędzej czy później doprowadzić do moralnej katastrofy. Patrz wstecz, nie daj się sparaliżować przeszłości, nie daj się jednak omamić perspektywom sukcesu i niepamięci. Spod sentymentalnej warstwy opowieści wyłania się pozbawione wielkich złudzeń i naiwności wskazanie. Pamięć o tym, co było, wcale nie gwarantuje życiowej harmonii, ale jest warunkiem zachowania równowagi psychicznej i moralnej. I może nie powinno dziwić, że mniej lub bardziej udane opowieści inicjacyjne ciągle są w USA tak popularne. Bo dążenie do samorealizacji trzeba czymś zrównoważyć. Taka psychodrama, wciąż powtarzana w różnych wariantach, jest widocznie niezbędna nie tylko twórcom ale i widzom. Trudno uniknąć wrażenia, że taki nurt traktowany serio i przenikliwie miałby rację bytu i w Polsce. ■



JÜRGEN VOGEL, JÖRDIS TRIEBEL

ROZKOSZE EMMY

KRZYSZTOF ŚWIREK

Czy chory na raka mężczyzna może być bohaterem komedii? Intuicyjna odpowiedź brzmi: nie, ale właśnie takiego bohatera obrał niemiecki reżyser Sven Taddicken w swoich „Rozkoszach Emmy". Pomysł prędzej budzi wątpliwości niż zaciekawienie, ale początek historii ma w sobie pewien potencjał.

Prowadzący życie samotnika Max dowiaduje się, że jest śmiertelnie chory. Zamiast poddać się przytłaczającej świadomości, mężczyzna postanawia wykorzystać czas, który jeszcze mu pozostał. Z firmy wykrada pieniądze gromadzone dzięki lewym transakcjom, ale zostaje przyłapany przez wspólnika. Nocny pościg w strugach deszczu kończy się wypadkiem – Max w pewnym momencie wypuszcza kierownicę z rąk, samochód wypada z szosy i dachuje.

Skasowany jaguar znalazł się na podwórku Emmy – młodej kobiety żyjącej samotnie na zadłużonej farmie. Dziewczyna opiekuje się lekko rannym Maksem. Samochodowy wypadek okazał się dla mężczyzny niegroźny, ale niebawem odezwie się choroba bohatera. Obydwoje są w trudnej sytuacji, jednak mają sobie coś do zaoferowania. Emmie przydałyby się pieniądze Maksa na spłatę długów, Maksowi zaś – obecność i opieka kobiety.

Oczywiście przeprowadzana przez bohaterów transakcja ma także wymiar egzystencjalny. To, co istotne, kryje się w zawartości symbolicznej – żyjąca blisko natury Emma pokazuje Maksowi przede wszystkim jak można żyć ze świadomością nieuchronności śmierci, jak tę nieuchronność można oswoić. Mówi mu: strach przed śmiercią jest gorszy od niej samej.

Max przybywa z cywilizacji miejskiej, negującej aż do absurdu samo istnienie śmierci. Chory mężczyzna ma według lekarskiej porady próbować dalej żyć *normalnie*, to jest tak, jakby nie wisiał nad nim wyrok wyniszczającej choroby. To oczywiście żadna mądrość; Max dobrze wie, że kontynuowanie dotychczasowego życia nie ma sensu. Dlatego ucieka – łudzi się, że wyjeżdżając gdzieś za skradzione pieniądze rozwiąże problem. Jednak oszukanie choroby jest niemożliwe – Max szybko to sobie uświadamia, dlatego podczas ucieczki wypuszcza kierownicę z rąk.

Emma ma za sobą traumatyczne wspomnienie z dzieciństwa. Nie może zapomnieć przerażających dźwięków wydawanych przez świnie prowadzone na ubój. Dlatego też opracowała własną, w miarę możliwości bezbolesną technikę zarzynania tych stworzeń – najpierw bawi się z nimi, mówi do nich, po czym niepostrzeżenie, za pomocą noża ukrytego w zasięgu ręki, przecina tętnicę. To jest jej sposób na humanitarne załatwienie sprawy.

Niestety, podobną filozofię śmierci kobieta ma do zaoferowania Maksowi. I tu pojawia się zasadniczy problem tego obrazu – ryzykowne przyrównanie chorego człowieka do szlachtowanej świni. Pojawia się ono już w pierwszych minutach filmu. Ujęcia patroszonych zwierzęcych zwłok przeplatają się z ujęciami ukazującymi Maksa poddającego się badaniu tomografu komputerowego. Rozcinanie świńskiego brzucha przeciwstawione jest wiązce promieni naprowadzonej na brzuch Maksa. I to ciało, i to, a wewnątrz niemal to samo, jak Emma tłumaczy Maksowi, pokazując mu okrwawione świńskie serce, uderzająco podobne do ludzkiego. Ten pomysł przewija się przez resztę filmu, osiągając ostateczne spełnienie w finale. Emma z troską i wzruszeniem eliminuje Maksa, gdy jego choroba zaczyna być poważnym problemem.

Czego właściwie dowodzi ta historia? Max uciekając przed miejskim brakiem akceptacji trafia z deszczu pod rynnę. Nikt nie namawia go już do negacji choroby, ale cierpienie staje się po prostu problemem do rozwiązania – zgodnie z duchem natury, bez czułostkowości i moralnego cieniowania sprawy. Płynność dramaturgiczna filmu, oczywistość rozwiązania przychodzą reżyserowi przerażająco łatwo. Jesteśmy całe lata świetlne od mądrego „Za wszelką cenę" Eastwooda, dotykającego podobnych kwestii, jednak inteligentnie i z elementarnym wyczuciem powagi tematu.

Max jako uciekinier, reprezentant schorowanej cywilizacji miał, wedle zamysłu twórców, trafić do zdrowego świata wsi, natury. Świat ten jest tu głównym źródłem żartów, krążących obsesyjnie wokół toposu frywolnej jurności. Obiegowa opinia o niemieckim poczuciu humoru może zostać potwierdzona – żarty są ciężkie. Tym wszakże, co dominuje w przedstawionym obrazie świata, jest




JÖRDIS TRIEBEL, JÜRGEN VOGEL

jego skrajne nieprawdopodobieństwo – od tytułowej bohaterki, będącej kimś w rodzaju dziecka natury, poczynając. Inne postaci, dopełniające obrazu, to zdziecinniały policjant, wożący nadopiekuńczą matkę na tylnim siedzeniu samochodu czy cokolwiek otępiałe indywidua z wiejskiego sklepu. Wszystko to jest pocieszne, ale niegroźne, nurza film w klimacie groteski i rozgrzesza niedostatki fabularnej logiki zdarzeń. Dla przykładu, niczyich wątpliwości nie budzi fakt, że w życiu Emmy nagle pojawia się *dobry wujek*, spłacający jej długi, nikt też nie wiąże jego pojawienia się z niedawnym wypadkiem.

Sielskość obrazu jest doprawiona rekompensującą chyba brak realizmu siermięgą. To powrót bohaterów ze ślubu Emmowym ciągnikiem, brudne paznokcie bohaterki, wreszcie stan jej mieszkania, będący dla niej wyrazem indywidualnej wolności (gdy Max sprząta kuchnię Emmy, ta krzyczy wściekła: to jest moja kuchnia i chcę mojego brudu!).

Temu wątpliwemu dziełu nie sposób jednak odmówić pewnych ambicji. Świadczy o nich sam tytuł, czy liryczne partie filmu – zamierzeniem było zapewne ukazanie wewnętrznego świata bohaterki, kobiety w swym prymitywizmie niewinnej, rozumiejącej okrucieństwo i piękno natury, ale niezdolnej do życia poza swoim idyllicznym mikrokosmosem. Jest też w tym filmie coś z romantyki niemożliwego romansu, co rozbija się o brak spójności w rysunku psychologicznym postaci i okrutno-rubaszną dosłowność większości scen. Lecz nie udaje się przezwyciężyć wewnętrznego rozbicia filmu, wybierającego trzy drogi naraz: dramatu, romantycznej komedii i farsy. I rozbicie owo, ukazujące jak wiele Taddicken chciał w filmie zmieścić, jest być może jedyną rzeczą wartą w „Rozkoszach Emmy" zastanowienia. ■


JÖRDIS TRIEBEL

Emmas Glück
REŻYSERIA **SVEN TADDICKEN**. SCENARIUSZ **CLAUDIA SCHREIBER** NA PODSTAWIE WŁASNEJ POWIEŚCI, **RUTH THOMA**. ZDJĘCIA **DANIELA KNAPP**. MUZYKA **CHRISTOPH BLASER, STEFFEN KAHLES**. WYKONAWCY **JÖRDIS TRIEBEL** (EMMA), **JÜRGEN VOGEL** (MAX), **HINNERK SCHÖNEMANN** (HENNER), **MARTIN FEIFEL** (HANS), **KARIN NEUHÄUSER** (LENE), **NINA PETRI** (DAGMAR). PRODUKCJA **WÜSTE FILM WEST GMBH / SÜDWESTFUNK (SWF) / WÜSTE FILMPRODUKTION, NIEMCY 2006**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **99 MIN**

Notes on a Scandal
REŻYSERIA **RICHARD EYRE**. SCENARIUSZ **PATRICK MARBER** NA PODSTAWIE KSIĄŻKI **ZOE HELLER**. ZDJĘCIA **CHRIS MENGES**. MUZYKA **PHILIP GLASS**. WYKONAWCY **JUDI DENCH** (BARBARA COVETT), **CATE BLANCHET** (SHEBA HART), **ANDREW SIMPSON** (STEVEN CONNOLLY), **BILL NIGHY** (RICHARD HART), **TOM GEORGESON** (TED MAWSON), **MICHAEL MALONEY** (SANDY PABBLEM). PRODUKCJA **BBC FILMS / DNA FILMS / SCOTT RUDIN PRODUCTIONS / UK FILM COUNCIL, WLK. BRYTANIA 2007**. DYSTRYBUCJA **CINEPIX**. CZAS **92 MIN**


CATE BLANCHETT, ANDREW SIMPSON


JUDI DENCH, CATE BLANCHETT

ZOBACZONE Z PERSPEKTYWY

NOTATKI O SKANDALU

AGNIESZKA JAKIMIAK

Jeśli „Bliżej" – pierwszy film na podstawie scenariusza Patricka Marbera, który trafił na polskie ekrany – traktować jako opowieść o kłamstwie, to „Notatki o skandalu" są historią o złudzeniu i rozczarowaniu. Oba przynoszą wiedzę, którą każdy posiada, ale niewielu sobie uświadamia: kłamstwo i złudzenie, oszustwo i pozór porządkują rzeczywistość. A cena za ten porządek musi zostać zapłacona.

„Notatki o skandalu" Richarda Eyre są misterną konstrukcją dwóch narracji. Świat Sheby Hart, czterdziestoletniej nauczycielki plastyki oskarżonej o molestowanie piętnastoletniego ucznia, zostaje ujęty w ramy opowieści zbliżającej się do emerytury Barbary Covett. Wypadki, których była świadkiem, a poniekąd prowokatorem, Covett relacjonuje w pamiętniku. Odkrywszy romans Sheby, decyduje się na wyrafinowaną formę szantażu – jako jedyna znająca prawdę, uzależnia od siebie nauczycielkę i wciąga ją w swoją intrygę.

Sheba i Barbara: perspektywa pierwszej jest oddaną w mikroskali, pod szkłem powiększającym, perspektywą drugiej. Sheba, angażując się w romans z uczniem, chce w nim widzieć zgnębionego przez rodzinę, pozbawionego opieki, utalentowanego chłopaka, który daje się ponieść fascynacji. Jego zapalczywość i determinacja wydają się nauczycielce pociągające i tajemnicze. Chłopak potrafi poprowadzić grę tak, by wykorzystać naiwność Sheby. Przeczuwa, co ona chce usłyszeć i w co chce wierzyć, umie potwierdzić jej złudzenia, chociaż w rzeczywistości jest inaczej niż jej się wydaje. Tym boleśniejsze będzie rozczarowanie Sheby. Poddanie się impulsowi miało być lekarstwem na wszystko, co najbardziej ją w życiu uwierało – rozdźwięk między marzeniem a rzeczywistością. Tymczasem – kiedy rozpoznała własne złudzenia – stało się źródłem wstydu.

Przypomina się „Hańba" Coetzee'a. Uleganie instynktowi, podążanie za węchem, smakiem, dotykiem, fizjologicznym wrażeniem wiąże się z nieuchronną karą. Ta, którą wymierzył sąd, jest tylko symbolem innej, nie mieszczącej się w penitencjarnym regulaminie. Ciągnące się za Shebą wspomnienie uzależnienia się od pożądania, przymusu narzuconego przez własną fizyczność będzie nie tylko wspomnieniem rozkoszy, ale i upokorzenia. Tę świadomość obudzi w niej nie ów uczeń, ale Barbara; dowody duchowego przywiązania młodszej nauczycielki nie mogą jej wystarczyć, domaga się fizycznej zażyłości tak, jakby była ona czymś należnym, czymś, czego ma prawo oczekiwać. Barbarze nie wystarczą słowa, żąda dotyku. Każe Shebie zamknąć oczy, muska jej ręce, delikatnie przesuwa dłonie po skórze kobiety. To, co wznosi Barbarę w przestrzeń pożądania i przyjemności, dla Sheby jest upadkiem, poniżeniem, klęską ciała, które przestaje stanowić prywatną własność, autonomiczny byt, a przemienia się w dobro przeznaczone do podziału.

Dlatego w kryzysowym momencie Sheba zakłada sukienkę i kabaretki z czasów młodości, maluje oczy czarną, wyrazistą kredką, usta agresywnie czerwoną szminką. Próbuje przywrócić czas, w którym nie istniały oczekiwania i przeczucia; przeszłość kojarzy się jej z niezależnością. Atak Sheby na tłum czatujących pod drzwiami dziennikarzy wyda się groteskowy i śmieszny, a co najgorsze, nie zakończy się wyzwoleniem, ale powrotem. Powrotem do domu Barbary.

Z Barbarą jest inaczej. Zabrnęła w błędne koło pozorów, to one trzymają ją przy życiu, stanowią sprzeciw wobec samotności. Starsza nauczycielka wie, że kreowany przez nią spektakl to tylko *erzatz* spełnienia, substytut satysfakcji. Ale nie może sobie odmówić namiastki szczęścia, czerpanej z pielęgnowania złudzeń. Trochę razi w tym kontekście nadanie postaci psychopatycznych rysów i ewidentnie demonicznego charakteru. Covett nie jest przecież przeciwieństwem Sheby Hart, ale jej inkarnacją, bardziej zaawansowaną w pogrążaniu się w świat własnych iluzji. Przedstawienie jej jako ogarniętej obsesją schizofreniczki odbiera filmowi wieloznaczność i niedopowiedzenie, nie pozbawia jednak „Notatek o skandalu" ich największej siły. Zderzenie dwóch perspektyw – pierwszej, narzuconej przez ramową narrację Barbary Covett i drugiej, opowieści widzianej oczyma Sheby Hart – usuwa widzowi grunt spod nóg. Żaden ogląd nie jest uprawomocniony, żadna decyzja potępiona albo usprawiedliwiona. Balansując między obiema interpretacjami, a siłą rzeczy filtrując je przez trzecią, własną, tracimy umiejętność odróżnienia rozsądku od szaleństwa, racjonalności od irracjonalności. Bo być może największa samotność wynika z tego, że nasze wrażenia są tylko nasze, a złudzenia nigdy nie prysną. ■


CATE BLANCHETT

Apteka pod Orłem
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI**. ZDJĘCIA **HENRYK JANAS**. MUZYKA **TADEUSZ WOŹNIAK**. LEKTOR **ADAM FERENCY** (FRAGMENTY KSIĄŻKI **TADEUSZA PANKIEWICZA** „APTEKA W GETCIE KRAKOWSKIM"). PRODUKCJA **STUDIO FILMOWE KALEJDOSKOP DLA PROGRAMU 1 TVP**, **POLSKA 2006**. CZAS **44 MIN**





TADEUSZ PANKIEWICZ I WSPÓŁPRACOWNICE

NIEZWYKŁA APTEKA

TADEUSZ SZYMA

W Krakowie przy obecnym placu Bohaterów Getta, który dawniej nazywał się placem Zgody, w narożnym domu o charakterystycznej sylwetce, sąsiadującym z ulicą Targową, staroświecko stylizowany napis znowu, jak przed laty, zaprasza do Apteki pod Orłem. Jest to jednak w istocie zaproszenie do muzeum. I to bardzo szczególnego, nie tylko dlatego, że dotyczy historii polskiej farmacji. Mieści się ono na terenie wydzielonej przez Niemców podczas wojny, zamkniętej dzielnicy żydowskiej, w zasadzie niedostępnej dla Aryjczyków, gdzie jednak jakimś cudem przez cały okres istnienia getta funkcjonowała polska apteka, której działalność nie ograniczała się bynajmniej do sprzedawania medykamentów.

Urządzone w historycznym miejscu (niestety w czasach PRL-u okresowo zamienionym na ordynarną knajpę, nazwaną Barem Nadwiślańskim) niewielkie muzeum, upamiętniając martyrologię krakowskich Żydów, przypomina też wyjątkowe zasługi w ratowaniu ich życia, poniesione przez dawnego właściciela tej placówki, Tadeusza Pankiewicza. Jego – zasługująca nie tylko na filmowy dokument – pełna inwencji i determinacji, konspiracyjnie roztropna i zarazem niemal straceńcza działalność lepiej chyba jest znana w Izraelu aniżeli w Polsce, bowiem dawną Aptekę pod Orłem odwiedzają dość licznie wędrujący po śladach Zagłady przybysze z tamtego kraju, a zwłaszcza młodzież. Dobrze więc, że sprawą przypomnienia rodakom – choćby na małym ekranie – tego niezwykłego Sprawiedliwego, zajął się doświadczony dokumentalista Krzysztof Miklaszewski. A kojarzący się cokolwiek z Oskarem Schindlerem, nie tylko ze względu na zasługi, ale i styl życia, przystojny, cieszący się powodzeniem u kobiet Tadeusz Pankiewicz już dawno zaskarbił sobie wdzięczność zarówno Stevena Spielberga, jak i Romana Polańskiego. Dzięki ich finansowemu wsparciu zyskała obecny, zabytkowy kształt owa muzealna apteka, upamiętniająca od 1983 roku i tę nieszablonową postać, i jej sensacyjne dokonania z czasów niemieckiej okupacji.

Te dokonania – to ratowanie setek istnień ludzkich skazywanych przez hitlerowców najpierw na nieludzką wegetację w przeludnionym krakowskim getcie, a następnie na metodycznie zaplanowaną, a nierzadko też motywowaną po prostu okrutnym kaprysem czy przypadkiem, bestialską likwidację.

Apteka pod Orłem, w której wraz z Pankiewiczem pracowały trzy zatrudniane przez niego młode Polki, pełniła szereg nieswoistych funkcji. Była nie tylko miejscem zaopatrywania potrzebujących w leki, nie tylko miejscem produkcji specyfików, w tym tak szczególnych jak przygotowywany w ogromnych ilościach odsiwiacz do włosów, ratujący starsze wiekiem osoby przed selekcją odsuwającą je od pracy, a tym samym – skazującą na rychłą śmierć. W Aptece pod Orłem można było także zaopatrzyć się w podrobione dokumenty i wyjść z niej razem z Pankiewiczem nawet poza rozdzielającą dwa światy bramę. Była ona przy tym swego rodzaju klubem towarzyskim, w którym skupiały się rozmaite przejawy niezależnej aktywności mieszkańców getta, a zarazem miejscem ukrywania uciekinierów i tropionych, kanałem przerzutowym dla wielu ludzi a także podziemnych wydawnictw i nielegalnie dostarczanej aprowizacji. To tu M. Rappaport mógł przekazać Pankiewiczowi swój genialny wzór na trójsekcję kąta, dzięki czemu po wojnie ta intrygująca formuła mogła zostać opublikowana i przedstawiona uczonym całego świata. Stąd też, a ściśle biorąc z pobliskiego włazu, wyruszyła do dramatycznej przeprawy kanałami na drugą stronę miasta rodzina słynnego później lekarza, profesora Juliana Aleksandrowicza, o czym przed kamerą opowiada ocalony wraz z rodzicami jego syn Jerzy.

Godną specjalnego podkreślenia poznawczą i artystyczną zasługą Krzysztofa Miklaszewskiego jest zebranie i powiązanie z nakręconymi współcześnie materiałami, oraz skomponowanie w ciekawą i poruszającą opowieść stosunkowo bogatej a zawsze wstrząsającej archiwalnej dokumentacji filmowej i zdjęciowej. Dotyczącej zarówno krakowskiego getta, jak i funkcjonującej w jego obrębie niezwykłej apteki oraz jej wyjątkowego właściciela. Dzięki temu współczesny widz może zyskać realistyczne wyobrażenie o tym, jak wiosną 1941 roku wyglądał exodus ludności żydowskiej z Kazimierza do Podgórza podczas tworzenia dla niej specjalnej dzielnicy; jak toczyło się codzienne życie w tym straszliwie przeludnionym rewirze, w którym w miejsce dotychczasowych trzech tysięcy mieszkańców zagnieżdżono aż siedemnaście tysięcy i gdzie ciągle dokonywano masowych przesiedleń, selekcji i eksterminacyjnych redukcji; a wreszcie – jak przebiegała ewakuacja części jego mieszkańców do budowanego w pobliżu pod koniec 1943 roku obozu pracy w Płaszowie.

Miklaszewski umiejętnie zharmonizował archiwalia z niebanalnymi, często ciekawie aranżowanymi zdjęciami Henryka Janasa. W warstwie słownej, w decydującej mierze kształtuje ją sam główny bohater filmu, bo fragmenty jego autobiograficznej relacji, pomieszczonej w książce „Apteka w getcie krakowskim", czyta z *offu* Adam Ferency, a inne, wspomnieniowe i też ogromnie interesujące wypowiedzi – zarejestrowane kamerą przed owym osławionym Barem Nadwiślańskim w 1981 roku – stanowią istotną i trudną dziś do przecenienia część tworzywa filmowej „Apteki pod Orłem". Historyczny autentyk, wykorzystany po kilkunastu latach od śmierci Tadeusza Pankiewicza, robi szczególne wrażenie. Poza wszystkim jest to pouczający dowód na to, jak wręcz bezcenne i obficie procentujące z czasem może być zrobienie kamerą tak zwanej notacji historycznej – prostej rejestracji wspomnieniowych relacji ważnego świadka historii. Niewątpliwie bez żywej obecności na ekranie eleganckiego starszego pana w kapeluszu i w jasnym trenczu, opowiadającego ze swadą w otoczeniu przyjaciół o swej zdumiewającej działalności podczas wojny, film o jego niezwykłej, ratującej Żydów aptece byłby nieporównanie uboższy.

Niewątpliwym walorem filmowego dokumentu Miklaszewskiego jest też dźwiękowa i muzyczna jego warstwa. Nastrojowa, oszczędnie wprowadzana muzyka Tadeusza Woźniaka pod koniec projekcji przechodzi w śpiewaną przez niego stylową balladę do słów Ignacego Nikorowicza. Jest to efektowny a uzyskany skromnymi przecież środkami, charakterystyczny dla krakowskich klimatów i przydający filmowi lokalnego kolorytu, swego rodzaju wokalny komentarz do zobrazowanej na ekranie opowieści. Ta była dramatyczna, ten zaś jest na plebejską modłę łagodnie, aluzyjnie stonowany. Ładnie puentuje cały film i jest całkiem na miejscu, bo przecież ukazane w nim zło, choć tak apokaliptyczne, nie zatriumfowało trwale i w pełni nad dobrem, i wyzwoliło też wiele dobra. ■



ANTOLOGIA POLSKIEJ ANIMACJI

Co do tego, że mamy do czynienia z wydarzeniem dużej miary, nie ma chyba wątpliwości. Polska animacja to pasjonujący rozdział w dziejach naszego kina, który jeszcze niedawno wydawał się zamknięty, ale na szczęście wszystko wskazuje na odrodzenie tej najbardziej filmowej ze sztuk. Technika obojętna, może to być komputer albo stara, wyciągnięta z lamusa kamera (tak zrobił Marek Skrobecki), liczy się artystyczny rezultat. Film animowany pozwala inaczej, odkrywczo spojrzeć na świat. Jest spotkaniem z czystą poezją kina. Oczywiście, wybór dokonany przez Marcina Giżyckiego ogranicza się do animacji awangardowej, nie ma w nim miejsca na zwyczajne produkcje użytkowe, które też zresztą nie były najgorsze. No i oczywiście można z tym wyborem dyskutować. Dla mnie za mało jest Rybczyńskiego, ale zaważyły pewno względy licencyjne, wolałbym innego Urbańskiego (nie „Igraszki", dość konwencjonalne), nie mogę odżałować braku jakiejś „Kroniki non-camerowej" Antonisza, nie podoba mi się, że został wybrany „Portret niewierny"... Ale to wszystko mało istotne pretensje, bo w całości otrzymaliśmy nadzwyczaj bogaty zbiór – bądź co bądź 28 filmów od lat 50. niemal do dzisiaj, w większości nadzwyczaj trudno dostępnych. Kolejnym krokiem powinny być antologie autorskie.

POLSKA 2006. WYBÓR: MARCIN GIŻYCKI. DYSK 1: DOM, 1958 R. WALERIAN BROWCZYK, JAN LENICA; ZMIANA WARTY, 1958, R. WŁODZIMIERZ HAUPE, HALINA BIELIŃSKA; SZKOŁA, 1958, R. WALERIAN BOROWCZYK; LABIRYNT, 1981, R. JAN LENICA; IGRASZKI,1982 R. KAZIMIERZ URBAŃSKI; CZERWONE I CZARNE,1963, R. WITOLD GIERSZ; FOTEL, 1963, R. DANIEL SZCZECHURA; KLATKI, 1968, R. MIROSŁAW KIJOWICZ; WSZYSTKO JEST LICZBĄ, 1968, R. STEFAN SCHABENBECK; KOŃ, 1987, R. WITOLD GIERSZ; SCHODY, 1968, R. S. SCHABENBECK; PODRÓŻ, 1970 R. DANIEL SZCZECHURA; SYN, 1970 R. RYSZARD CZEKAŁA; DROGA, 1971 R. M.KIJOWICZ. DYSK 2: APEL, 1970, R. RYSZARD CZEKAŁA; ZUPA, 1974, R. ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI; BANKIET, 1976, R. ZOFIA ORACZEWSKA; REFLEKSY, 1979, R. JERZY KUCIA; OSTRY FILM ZAANGAŻOWANY, 1979, R. JULIAN ANTONISZ; TANGO, 1980, R. ZB. RYBCZYŃSKI; PORTRET NIEWIERNY, 1981, R. EWA BILBAŃSKA; SOLO NA UGORZE, 1981, R. JERZY KUCIA; CZARNY KAPTUREK, 1981, R. PIOTR DUMAŁA; ŁAGODNA, 1985, R. P. DUMAŁA; WYŚCIG 1989, R. MAREK SERAFIŃSKI; STROJENIE INSTRUMENTÓW, 2000, R. J. KUCIA; KATEDRA 2002, R. TOMEK BAGIŃSKI; ICHTHYS, 2005 R. MAREK SKROBECKI. DYSTRYBUCJA POLSKIE WYDAWNICTWO AUDIOWIZUALNE

KONKURS

Dla naszych Czytelników dostaliśmy płyty DVD z „Antologią polskiej animacji". Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:

Jakie polskie filmy animowane nominowane były do Oscara?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 30 czerwca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO2. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO. SMS POWERED BY MOBILTEK



Życie raz jeszcze

POLSKA 1964. REŻYSERIA JANUSZ MORGENSTERN. WYKONAWCY TADEUSZ ŁOMNICKI, ANDRZEJ ŁAPICKI, EWA WIŚNIEWSKA, EDMUND FETTING, TADEUSZ KALINOWSKI, HENRYK BĄK, KRZYSZTOF CHAMIEC, KRZYSZTOF OPALIŃSKI, ADAM PAWLIKOWSKI, WOJCIECH SIEMION. DVD. CZAS 92 MIN. DYSTRYBUCJA MEDIAWAY

■ Ważna pozycja historyczna: film *odwilżowy*, poruszający niewygodne nawet wtedy, na początku lat 60., wątki polityczne, na chwilę wprowadzony na ekrany i skazany na dwudziestoletnie *półkowanie*. Warto obejrzeć, choćby ze względu na znakomite nazwiska aktorskie, od Tadeusza Łomnickiego po Adama Pawlikowskiego w epizodzie. Solidny, mimo wyraźnie dodanego *happy endu*, scenariusz napisał Roman Bratny, autorem zdjęć jest Jerzy Wójcik, całością kieruje Janusz Morgenstern. Jest to historia trojga pasażerów pociągu, który pod Lublinem zatrzymuje oddział NSZ. Sekretarz partii Jakuszyn (Łomnicki) zostaje pobity, a kiedy wraca do pracy, współpasażerka z pociągu Anna (Wiśniewska) zwraca się do niego o interwencję w sprawie aresztowanego lotnika Piotra (Łapicki), podejrzanego politycznie, bo w czasie wojny był w brytyjskim RAF-ie. Ale nie prowadzi to do niczego pozytywnego. Dopiero polityczna odwilż po śmierci Stalina zmienia sytuację. Dla zainteresowanych kinem polskim niewątpliwie film nie do przegapienia, godny miejsca obok „Matki Królów".



Boże Narodzenie

JOYEUX NOEL. FRANCJA, NIEMCY, ANGLIA, RUMUNIA 2005. REŻYSERIA CHRISTIAN CARION. WYKONAWCY BENNO FÜRMANN, DIANE KRUGER, GUILLAUME CANET, DANY BOON, GARY LEWIS, DANIEL BRÜHL, ALEX FERNS. DVD. CZAS 116 MIN. DYSTRYBUCJA SPI

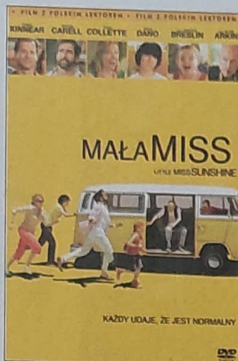
■ Ciekawy, wartościowy film o autentycznym epizodzie z I wojny światowej. Rozgrywa się w Wigilię 1914 roku, kiedy na niewielkim odcinku frontu wrogie siły Niemców, Francuzów i Szkotów połączyło nieoczekiwanie wspólne śpiewanie kolęd. W przerwie od ognia dochodzi do zbratania żołnierzy, którzy chcą nawet wspólnie pogrzebać zabitych, ale *porządek* przywraca interwencja dowództwa, jednakowo wroga z każdej strony. Kolędę „Stille Nacht", czyli „Cicha noc", intonuje z niemieckiego okopu znajdujący się tam tenor operowy Sprink (gra go Guillame Camet, ale na ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewa głos Rolanda Villazona), odpowiadają mu swoimi kolędami Francuzi i Szkoci, jest także kobieta – Anna, sopran (Diane Kruger), partnerka Sprinka ze sceny, która śpiewa „Ave Maria". Mimo surowego realizmu obrazu, film unika brutalności, a także sentymentalizmu, jakim groził temat. Nie zdołał może uniknąć dydaktyzmu, ale nie jest tak źle, to nie pacyfistyczna czytanka. Zwraca uwagę nadzwyczaj staranne opracowanie muzyczne Philippe'a Rombi. Tytuł może trochę dezorientować, w żadnym razie nie powinno się tego filmu przegapić.



Ekipa. Sezon trzeci

ENTOURAGE. SEASON 3. USA 2006. KREATORZY DOUG ELLIN (25 ODC.), ROB WEISS (13 ODC I IN). WYKONAWCY ADRIAN GRENIER, KEVIN CONNELLY, KEVIN DILLON, JERRY FERRARA, JEREMY PIVEN ORAZ JAMES CAMERON, PENNY MARSHALL, PAUL HAGGIS, JAMES WOODS, MERCEDES RUEHL, MARTIN LANDAU. DVD, 3 PŁYTKI Z DODATKAMI M.IN. REPORTAŻ „VEGAS" I SCENY NIEWYKORZYSTANE. DYSTRYBUCJA WARNER HOME VIDEO

■ Wyświetlany w Stanach od 2004 roku satyryczny sitcom cieszy się tam sporym powodzeniem. U nas pokazywało go HBO, potem sezon I i II znalazły się na płytkach, teraz oglądać możemy dalszy ciąg przygód młodego, przystojnego i sexy gwiazdora Vince'a u progu kariery. Ponieważ chce się bronić przed niebezpieczeństwami Hollywoodu, otacza się kumplami z biednego Queens, którzy wykazują brak manier, ale sporo zdrowego rozsądku i dobrej woli dbając o jego interesy. A w dodatku lubią rozrywkowy styl życia. To właśnie tytułowa Ekipa. Za kulisami serialu jest Mark Wahlberg, młody aktor znany nam m.in. z „Infiltracji". Osobiście najlepiej bawiłem się w trakcie sezonu II, w którym Vince występuje w indyjskim filmie realizowanym w Nowym Jorku, ale w III też jest sporo smaczków dzięki udziałowi wielu gwiazd grających siebie. Satyra na Hollywood nie jest ostra, wiele dowcipów na tradycyjnym poziomie amerykańskim, tzn. poniżej pasa, ale nie można całości odmówić temperamentu i barwy, często jaskrawej – w końcu dlaczego nie? Przecież to rodzaj zgrywy. Na kilka długich wieczorów w domu, kiedy nie ma się nic lepszego do roboty.



Mała Miss

LITTLE MISS SUNSHINE. USA 2006. REŻYSERIA JONATHAN DAYTON, VALERIE FARIS. WYKONAWCY ABIGAIL BRESLIN, GREG KINNEAR, TONI COLETTE, STEVE CARELL, PAUL DANO, ALAN ARKIN. DVD, CZAS 103 MIN. DYSTRYBUCJA IMPERIAL--CINEPIX

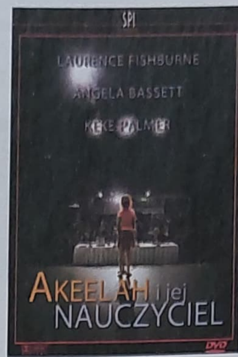
■ Oscary za scenariusz dla Michaela Arndta oraz za drugoplanową rolę kapitalnego Alana Arkina zakończyły pięcioletnią historię realizacji tego filmu. Niezwykłego. Mówi się, że zrewolucjonizował gatunek familijnego filmu drogi. Owszem, jest to historia familijna – ale jaka to rodzina! Ojciec-nieudacznik (Kinnerar) sprzedaje bezskutecznie idiotyczny program osiągania sukcesu w 9 krokach; jest terapeutą. Brat pani domu (Carell) jest homoseksualistą z manią samobójczą i badaczem Prousta, który właśnie wyszedł z zakładu dla nerwowo chorych. Dziadek (Arkin), sybaryta, został właśnie wyrzucony z domu starców za narkotyki. No i nastoletni Dwayne (Dano), gniewny wyznawca Nietzschego, ślubujący milczenie i siedmioletnia pulchna okularnica Olive (Breslin), która ma zamiar wygrać w dziecięcym konkursie na Miss Słoneczko. Aby ją tam dowieźć, cała rodzina rusza w podróż. W tej sardonicznej, mrocznej komedii wszyscy ulegają przemianie, nawet samochód, a przed widzem otwiera się zdumiewający obraz świata, którym rządzi dewiza Dziadka: *Przegrany jest ten, kto nie próbuje*. Mimo wszystko jest to komedia optymistyczna, z energią zrobiona przez małżeństwo reżyserów (Dayton- Faris) specjalizujące się w obrazoburczych wideoklipach.



Kostucha

LA COMMARE SECCA. WŁOCHY 1962. REŻYSERIA BERNARDO BERTOLUCCI. WYKONAWCY CARLOTTA BARILLI, LORENZA BENEDETTI, CLORINDA CELANI, VINCENZO CICCORE, ALVARE D'ERCOLE, GIANCARLO DE ROSO, SILVIO LAURENZI. DVD, CZ/B. CZAS 88 MIN. DYSTRYBUCJA MEDIAWAY

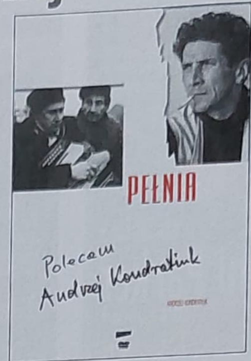
■ Bernardo Bertolucci, późniejszy twórca „Ostatniego tanga w Paryżu" i „Ostatniego cesarza", miał 22 lata realizując ten film dzięki pomocy Piera Paolo Pasoliniego. Obiecujący poeta i asystent Pasoliniego przy filmie „Włóczykij", nie tylko przesiąkł prokomunistycznymi ideami Mistrza (co się objawi w późniejszych filmach), ale i skorzystał z jego pomysłu. Współscenarzystą został także Sergio Citti, aktor z „Włóczykija", też z czasem reżyser. Wzorów było więcej – przede wszystkim „Rashomon", japoński film, w którym Akira Kurosawa pokazał jedno wydarzenie z kilku punktów widzenia. A także filmy *czarnego realizmu* francuskiego z charakterystycznym klimatem mrocznej beznadziei. Ośrodkiem akcji jest zabójstwo prostytutki opowiadane w różny sposób przez różne osoby. Prawda o mordercy zostaje w końcu ujawniona, Bertolucci, inaczej niż Kurosawa, nie pozostawia żadnych znaków zapytania. Jego obraz jest dość statyczny, ale obfituje w naturalistyczne szczegóły. Rzymskie wybrzeże nad Tybrem tworzy wyraziste tło, a autentyzm podkreśla udział niezawodowych aktorów. Jednak ten debiutancki film pozostaje przede wszystkim historyczną ciekawostką. Brak mu drapieżności Pasoliniego, rzuca jednak interesujące światło na kino włoskie w okresie tuż po neorealizmie.



Akeelah i jej nauczyciel

AKEELAH AND THE BEE. USA 2006. REŻYSERIA DOUG ATCHINSON. WYKONAWCY KEKE PALMER, ANGELA BASSETT, LAURENCE FISHBURNE, CURTIS ARMSTRONG, SEAN MICHAEL AFABLE, J. J. VILLARREAL. DVD, CZAS 112 MIN. DYSTRYBUCJA SPI

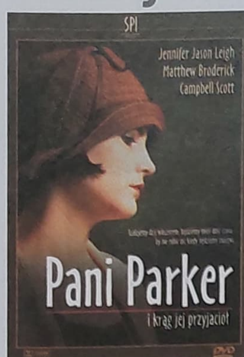
■ Polska ortografia jest trudna, bo wymaga orientacji w niezbyt jasnych regułach. Angielska ortografia wymaga umiejętności słuchowych: trzeba dźwięki przekładać na zbitki liter, co też wcale nie jest łatwe. Bohaterka filmu, kilkunastoletnia Akeelah ma wrodzony talent do ortografii. Kryje się z tym, bo w jej ubogim środowisku zdolności tego rodzaju są w pogardzie. Jest to film niemal całkowicie *czarny*, w którym biali pojawiają się tylko na marginesie. Akeelah jest zaniedbywana i bierze udział w konkursie ortograficznym, żeby nie zostać usunięta ze szkoły. Zwycięstwo otwiera przed nią drogę do wyższego etapu, wymaga jednak pomocy. Jej opiekunem staje się nieco zdziwaczały po śmierci córki były nauczyciel (Fishburne). Pojawiają się także konkurenci, wśród nich – co ciekawe – Amerykanin pochodzenia meksykańskiego i drugi – azjatyckiego. Rdzenni Amerykanie ortografią (tzw. spelling) najwidoczniej się nie interesują. Wszystko to zapowiada poczciwą opowiastkę dydaktyczną, ale tak nie jest. W kulminacji Akeelah dokonać musi dramatycznego wyboru, dokonać czegoś naprawdę dobrego, choć trudnego. Nie zdradzę o co chodzi, ale powiem, że zmienia to całkowicie perspektywę i wywołuje wzruszenie. Prosty, mały film – ale przeżycie gwarantowane.



Pełnia

POLSKA 1979. REŻYSERIA ANDRZEJ KONDRATIUK. WYKONAWCY TOMASZ ZALIWSKI, TADEUSZ FIJEWSKI, IGA CEMBRZYŃSKA, JAN ŚWIDERSKI, ROMAN KŁOSOWSKI, JANUSZ GAJOS, JÓZEF NOWAK, ANNA SENIUK, ANNA MILEWSKA. DVD. CZAS 92 MIN. DYSTRYBUCJA MEDIAWAY

■ Trudno w tym filmie nie dostrzec zapowiedzi tryptyku z Gzowa nad Narwią. Andrzej Kondratiuk głosi w nim życie w harmonii z naturą, z dala od wielkiego miasta. Jego alter ego to architekt Wojtek (Tomasz Zaliwski). *Odbieram zaległy urlop za wszystkie zaległe lata* – mówi decydując się na zamieszkanie we wsi Łachy koło Serocka. Tylko pozornie jest *obcy*. Bardzo szybko potrafi nawiązać dobre stosunki z otoczeniem, pomaga bufetowej Zosi w pracy maturalnej, panu Mietkowi w sporze z władzą o rozbudowę gospodarstwa, wysłuchuje wszystkich. Przede wszystkim jednak ma czas na zastanowienie się nad swoim życiem, wędrując nad Zalewem Zegrzyńskim pięknie filmowanym przez Witolda Leszczyńskiego. Pewnego dnia przyjeżdża niekochana żona-aktorka (Iga Cembrzyńska), zjawia się także kolega z lat zetempowskich (Roman Kłosowski). Nie rozumieją przemiany Wojtka, jest już innym człowiekiem. A kiedy decyduje się na powrót do miasta, jest dojrzalszy, wewnętrznie uspokojony. Kondratiuk zrealizował ten film w 10 lat po swoim debiucie, „Dziura w ziemi", który zapowiadał ciekawą indywidualność twórczą. Niejako *po drodze* zrobił groteskowe komedie „Hydrozagadka", „Jak to się robi" i „Wniebowzięci". Trzy lata później poetycki „Gwiezdny pył" rozpocznie nowy etap jego twórczości.



Pani Parker i krąg jej przyjaciół

MRS PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE. USA 1994. REŻYSERIA ALAN RUDOLPH. WYKONAWCY JENNIFER JASON LEIGH, PETER GALLAGHER, CAMPBELL SCOTT, MATTHEW BRODERICK, SAM ROBARDS, LILI TAYLOR, GWYNETH PALTROW, NICK CASSAVETES, J. M. HENRY. DVD, CZAS 126 MIN. DYSTRYBUCJA SPI

■ Krąg przyjaciół Dorothy Parker składał się z ludzi słynących z inteligencji i złośliwości; razem tworzyli tzw Okrągły Stół w nowojorskim hotelu Algonquin, czyli Algonquin Round Table, niemal literacką instytucję słynną w latach 30. Dorothy Parker, uprawiająca krytykę, słynna z krótkich, dowcipnych wierszy, błyskotliwa, była jedną z barwniejszych postaci epoki. Związana z pismami „Vanity Fair", „Vogue", potem "The New Yorker", miała też rozdział hollywoodzki, jako scenarzystka 15 filmów, choć z czasem znalazła się na czarnej liście McCarthy'ego. Dożyła 73 lat, ale nie miała szczęśliwego życia osobistego. Kilka razy próbowała samobójstwa, rozwiodła się z pierwszym mężem, potem z drugim, Alanem Campbellem, aby po trzech latach znowu go poślubić. Film Rudolpha (wyprodukowany przez Roberta Altmana) jest kroniką barwnych lat przedwojennych (przeplatanych czarno-białymi zdjęciami z okresu późniejszego), zabawną mimo nut tragicznych. Wśród wielu sław sportretowanych na ekranie warto zwrócić uwagę na Harpo – jednego z filmowych braci Marx (ten najbardziej zwariowany, niemowa z kręconymi włosami – gra go J. M. Henry), który opisał ten okres w ciepłej książce wspomnieniowej.



Ciężkie czasy

HARSH TIMES. USA 2005. REŻYSERIA DAVID AYER. WYKONAWCY CHRISTIAN BALE, FREDDY RODRIGUEZ, EVA LONGORIA, ARMANO CANTINA, KENNETH CHOI, TERRY CREWS, TAMMY TRULL.DVD, CZAS 110 MIN [W/ORYG. – 120 MIN]. DYSTRYBUCJA MONOLITH

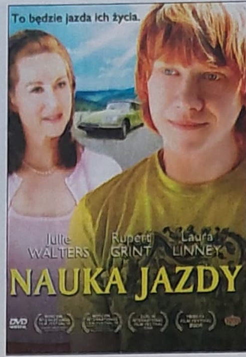
■ Przyznam się, że poszukuję filmów z Christianem Bale, bo jego niezwykła kreacja w „Mechaniku" udowodniła, że jest to aktor ze wszech miar oryginalny i odważny. Rzeczywiście, zarówno „Batman – początek", jak i „Prestiż" nie rozczarowały, a rolę byłego żołnierza Marines w „Ciężkich czasach", gwałtownego i nieobliczalnego, z pewnością uznać należy za interesującą. Scenariusz tego filmu wypracowany został na kursach Sundance, co już gwarantuje poziom. Jest to historia Jima (Bale), który po wielu kłopotach znajduje pracę antynarkotykowego agenta i zaprasza kolegów na weekend do Meksyku, a to prowadzi do aktów przemocy, awantur i kończy się przewiezieniem ładunku marihuany do Los Angeles. Ciąg dalszy może być tylko tragiczny. Portret pokolenia zniszczonego wewnętrznie pamięcią wojny, nauczonego przemocy i nie umiejącego sobie znaleźć miejsca w czasach pokoju nie jest może w tym filmie specjalnie odkrywczy, ale dobre aktorstwo nadaje mu klimat autentyzmu. Przygnębia jednak fatalizm, który ciąży na postępowaniu młodych przecież bohaterów i odbiera jakąkolwiek nadzieję. Czasy nie są może aż tak ciężkie!



Something New

USA 2006. REŻYSERIA SANAA HAMRI. WYKONAWCY SANAA LATHAN, SIMONA BAKER, FUZY FONTABULOUS, STANLEY DESANTIS, BLAIR UNDERWOOD, KATHARINE TOWNE, WENDY RAQUEL ROBINSON. DVD CZAS 99 MIN. DYSTRYBUCJA TIM FILM STUDIO

■ W naszym kręgu kulturowym taki film musi być odbierany jako pozycja dość egzotyczna. Ale choćby dlatego warta obejrzenia, choć sama realizacja i aktorstwo nie wykraczają poza przeciętność. Istotna jest jednak treść. Bohaterką filmu jest bowiem przedstawicielka wyższej klasy z środowiska Afro-amerykanów, kobieta sukcesu, prawnik w wielkiej korporacji. Ale piękna Denise (Lathan) nie ma życia prywatnego, więc za namową przyjaciół zgadza się na „randkę w ciemno". Okazuje się jednak, że nie pojawia się na niej *idealny czarny mężczyzna* lecz – biały. Brian też jest człowiekiem sukcesu, architektem krajobrazu, pod każdym względem godny miłości, jednak kolor skóry stoi na przeszkodzie. Przyznam, że nie widziałem jeszcze filmu, który by stawiał problem rasowy równie ostro i od takiej strony. Denise wynajmuje Briana do urządzenia swojej posiadłości i zakochuje się, ale musi przełamać opór swego środowiska, z którego wyłania się idealny czarnoskóry kandydat na męża, Mark (Underwood). A więc uczuciowy trójkąt, tyle że nie taki klasyczny. Film ma charakter komedii obyczajów i odsłania nieco inny obraz Ameryki niż ten, który tak naiwnie pokutuje u nas.



Nauka jazdy

DRIVING LESSONS. WLKA BRYTANIA 2006. REŻYSERIA JEREMY BROCK. WYKONAWCY JULIE WALTERS, RUPERT GRINT, LAURA LINNEY, NICHOLAS FARRELL, JIM NORTON, MICHELLE MILBURN, TAMSIN EGERTON. DVD, CZAS 98 MIN. DYSTRYBUCJA VISION

■ Komedia o dojrzewaniu, ulubiony temat kina anglosaskiego, tym razem w bardzo brytyjskim wydaniu. Dojrzewa 17-letni Ben (gra go znany z serii o Harrym Potterze rudowłosy Rupert Grint) z domu anglikańskiego duchownego, na co dzień zdominowany przez nieznośną matkę. A dojrzewa dzięki ekscentrycznej starej aktorce – świetna Julie Walters – u której zaczyna pracować jako chłopiec od wszystkiego, ale która zmusza go, aby był kierowcą (mimo braku prawa jazdy) w wyprawie do Edynburga, gdzie aktorka ma czytać poezje. Ich wspólna droga jest pełna przygód, a Ben zaznajamia się z alkoholem (stara aktorka pije jak szewc i przy okazji klnie też jak szewc) oraz seksem. Wszystko to jest oparte podobno na własnych doświadczeniach reżysera, który jako nastolatek pracował u wielkiej damy brytyjskiej sceny, Peggy Ashcroft. Bohaterka filmu najwidoczniej dlatego każe się nazywać Damie Evie, co dla angielskiego ucha brzmi bardzo zabawnie. Film, jak zauważyli niektórzy recenzenci, jest dziwacznym połączeniem „Bulwaru Zachodzącego Słońca" z produkcją dla młodzieży, ale ma urok.



Biały szejk

LO SCEICCO BIANCO. WLOCHY 1952. REŻYSERIA FEDERICO FELLINI. WYKONAWCY BRUNELLA BOVO, LEOPOLDO TRIESTE, ALBERTO SORDI, GIULIETTA MASINA, LILA LANDI, ERNESTO ALMIRANTE, FANNY MARCHIO, GINA MASCETTI, ENZO MAGGIO. DVD 92 MIN. DYSTRYBUCJA MEDIAWAY

■ Ten film ogląda się dzisiaj jak absurdalną komedię o niezwykłym temacie. Ale w latach 50. temat był raczej zwyczajny: chodziło o niezmiernie popularne foto-powieści, rodzaj fotograficznych komiksów, czytywanych przede wszystkim przez kobiety. Te tandetne wydawnictwa o romantycznych fabułach miały, oczywiście, swój system gwiazd pozujących do fotograficznych ról. W filmie młode małżeństwo z prowincji przyjeżdża do Rzymu, aby wziąć udział w audiencji u papieża Piusa XII, ale żona marzy o spotkaniu z Białym Szejkiem – bohaterem ukochanego fotoromansu. I znika – ku tragikomicznej konsternacji męża, który udaje przed rodziną, że nic się nie stało. Ale spotkanie z gwiazdorem sprawia, że Wanda dostrzeże jego hochsztaplerstwo i skruszona wróci do męża. Pomysł filmu pochodzi od Michelangelo Antonioniego, w karierze Felliniego jest to drugi film fabularny, rolę prostytutki o imieniu Cabiria gra jego żona Giulietta Masina – dla kogoś zainteresowanego historią kina to wystarczy, żeby film umieścić w swojej kolekcji. Dodać trzeba kapitalną kreację popularnego wówczas komika Leopoldo Trieste w roli nieszczęsnego męża, no i charakterystyczne dla Felliniego groteskowe sceny zbiorowe, w których aż kipi życie podpatrzone bystrym okiem obserwatora wyczulonego na niezamierzony komizm rzeczywistości.

ENCYKLOPEDIA EKRANOWEGO SACRUM

JERZY PŁAŻEWSKI



Światowa encyklopedia filmu religijnego

POD REDAKCJĄ KS. MARKA LISA I ADAMA GARBICZA.
WYD. BIAŁY KRUK. KRAKÓW 2007

Monumentalna i bardzo potrzebna „Światowa encyklopedia filmu religijnego", napisana przez 47 autorów pod redakcją księdza Marka Lisa i Adama Garbicza, swym tytułem wprowadza czytelnika w błąd. I to błąd podwójny.

Po pierwsze, termin *encyklopedia* sugeruje hasła krótkie, zwarte i informacyjne. A tutaj mamy przede wszystkim hasła rozległe, analityczne, wartościujące. Po drugie, co ważniejsze, termin *film religijny* nasuwa skojarzenia z filmami o księżach, klasztorach i obrzędach religijnych. Tymczasem hasła o charakterze formalnie religijnym należą do nikłej mniejszości. Ujęto tu bowiem wszystko (no, może prawie wszystko), co w sztuce filmowej odnieść można do życia wewnętrznego jednostek i większych społeczności, co przynależy do szeroko rozumianej eschatologii i transcendencji. Najkrócej wyraża do Krzysztof Zanussi w swojej przedmowie – chodzi o *kino w wymiarze duchowym*.

Oczywiście, taka postawa redaktorów ogromnie poszerza zakres dzieła (a także liczbę potencjalnych jego odbiorców). Można powiedzieć, że rozważania o zakresie dzieła prowadzą niedaleko. Bowiem jeśli nawet któreś z haseł wykracza poza świadomie zakreślone ramy, to nie ma nieszczęścia. Po prostu zainteresowany duchowością kina czytelnik po to hasło nie sięgnie. Ale gorzej jest z sytuacją odwrotną: gdy mamy prawo spodziewać się jakiegoś tekstu, a on nie istnieje.

„Encyklopedia" składa się z trzech rodzajów tekstów. Są tu omówienia poszczególnych filmów, są hasła osobowe i są wreszcie artykuły rzeczowe o pojęciach i zjawiskach ogólniejszych. Można wskazać pewne niekonsekwencje w doborze haseł, nie stoją one jednak w żadnej proporcji do imponującego sukcesu całego dzieła. Redaktor ks. Lis starał się zawartością tomu wyczerpać pojęcie *ekranowej religijności*, ale wskazał równocześnie na kłopoty redakcyjne. Zwrócił uwagę na trudną do przeprowadzenia granicę między filmami *sprowadzającymi religijność do szukania sensu życia*, które eliminował, a filmami o *ukrytej religijności*. Przyznaje, że kryteria nie zawsze były ostre, skoro często wystarczało, by w zestawie znalazły się filmy *przez wielu widzów uważane* za religijne. W każdym razie przyznać trzeba – o czym świadczy obszerny indeks tytułów – że z filmów *uważanych* za niosące wartości duchowe „Encyklopedia" prawie niczego nie pomija.

Początkowo czytelnika zaskakiwać może znaczna liczba filmów dokumentalnych i telewizyjnych. Oczywiście, że więcej odbiorców zajrzy do hasła „La strada" niż do hasła „Studium teologii prawosławnej Uniwersytetu Warszawskiego". Ale dobrze, że znalazło się miejsce, by odnotować – na wieczną rzeczy pamiątkę – także filmy krótkie i trudno dostępne, o których pamięć tak łatwo umiera.

Omówienie filmów – podstawowa zawartość tomu – potraktowano niezmiernie odpowiedzialnie. Obok sumiennej i wcale nie pobieżnej czołówki zarówno streszczenia, jak i oceny filmów odznaczają się precyzją i profesjonalizmem. Chcę szczególną uwagę zwrócić na streszczenia. Często uważa się je za coś mniej istotnego. Tak jest rzeczywiście, gdy recenzję wchodzącego na ekrany filmu zastępuje zwykłe opowiedzenie jego treści. Ale w przypadku filmów sprzed lat niekiedy kilkudziesięciu nawet zawodowy czytelnik ma prawo nie pamiętać szczegółów, na których często opiera się ostateczna ocena. Otóż niemal każdy opisany film oceniany bywa w ścisłej łączności z jego streszczeniem. Z tego streszczenia ocena często bezpośrednio wynika. Że to wcale nie jest dla autora łatwe – niech dowodzi przykład licznych filmów, których treść poddaje się licznym interpretacjom (jak „Weiser" Marczewskiego).

I teraz dochodzimy do sprawy najważniejszej, decydującej dla mnie o wartości „Encyklopedii". Jest nią jakość ocen omówionych filmów. Oceny te naturalnie mają dwa różne aspekty, choć często się zazębiające: ocenę wartości artystycznych i ocenę wartości moralnych. Nietrudno prorokować, że najpowszechniej będzie się sięgać po hasła o filmach dyskusyjnych, stawiających sprawę wiary w Boga w formie zaskakującej, często kontrowersyjnej. Myślę o trzech rodzajach filmów dyskusyjnych: o filmach w zamiarze twórcy przyjaznych kościołom („Dziennik wiejskiego proboszcza"), o filmach religijnych, ale sprzecznych z dogmatami wyznaniowymi („Ostatnie kuszenie Chrystusa") i o filmach świadomie ateistycznych („Kod Da Vinci").

Dyskusyjność tych filmów mogła zostać potraktowana fundamentalistycznie i tendencyjnie, zarówno w pochwałach, jak zwłaszcza w krytykach, ale w „Encyklopedii" tego nietolerancyjnego zacietrzewienia prawie nie ma. Jednym z nielicznych wyjątków jest gdy Krzysztof Kornacki pisze o „Matce Joannie od Aniołów", że *odznacza się bluźnierczą pasją* (!). Ale w obszernym omówieniu tego filmu ks. Andrzej Luter pisze: *przetrwał próbę czasu... pobudza do refleksji nad złożonością ludzkiej natury*. Voila!

Ten styl inteligentnej wyrozumiałości jest w „Encyklopedii" dominujący. Łatwo go wyczytać w omówieniach takich choćby filmów, jak „Diabły" Russella, „Siostry Magdalenki" Mullana, czy „Ksiądz" Bird. To ważne, bo o walorach warsztatowych „Słodkiego życia" Felliniego możemy przeczytać w wielu miejscach, ale oceny moralnej tego filmu szukać będziemy przede wszystkim w takim źródle, jak „Encyklopedia" (gdzie świetna ocena „Słodkiego życia" wyszła spod pióra Marii Kornatowskiej). Oczywiście, wartości estetyczne i etyczne filmu są związane. Dlatego redakcja sięgała często po autorów nie powiązanych szczególnie z instytucjami katolickimi. Uzyskiwała teksty specjalistów od danego nurtu czy danego twórcy, poszerzone jednak znacząco o wymiar etyczny. Dla filmów Bergmana pozyskano znakomite hasła od specjalisty Tadeusza Szczepańskiego (niektóre hasła, „Siódma pieczęć", „Goście Wieczerzy Pańskiej" są wręcz dłuższe od dużych recenzji w miesięcznikach). Doskonale się czyta hasła Anity Piotrowskiej (o „Viridianie" – bez pasji). Trafne są oceny Bressona u Bronisławy Stolarskiej (szkoda, że znajdujemy tylko dwa jej teksty!). Zaś na wszystkie pochwały zasługuje w biografii Felliniego rozróżnienie Marii Kornatowskiej, że nie tyle był on twórcą *katolickim*, co *traktował zjawiska świata jako sposób objawiania się sacrum*.

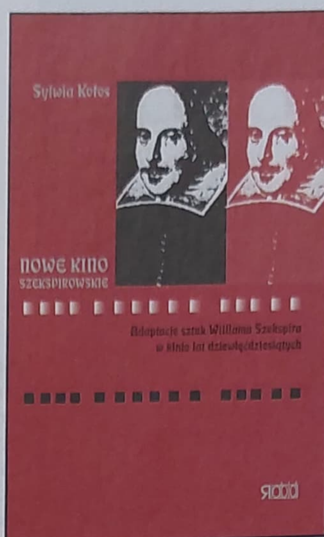
Może zaskakująco mało jest w „Encyklopedii" haseł ogólnych. Nie wiem, czy ktokolwiek szukać będzie pod „o" i pod „e" tasiemcowych haseł *ograniczenia przedstawień religijnych w filmie polskim*, albo *eksploatacja komercyjna filmów religijnych*. Z braku hasła „Bóg w filmie" redakcja tłumaczy się przekonująco we wprowadzeniu (bo o Bogu mówi ogromna liczba tekstów). Ale ja np. bardzo chętnie widziałbym ocenę uduchowienia sztuki filmowej w hasłach „Neorealizm włoski" lub „Francuska Nowa Fala", których nie zaplanowano. Skoro są artykuły o filmach religijnych w USA i Izraelu, to dlaczego brak takich artykułów o Francji i Włoszech? Ale zrealizowane hasła ogólne mają walor nieprzeciętny. Dowodem np. tekst Marioli Marczak „Religijność na ekranie", z którego pozwalam sobie wyrwać dwa zdania: *Świat widzialny może stać się znakiem rzeczywistości transcendentnej. Symbol jako konstrukcja o charakterze analogicznym staje się dominującą strukturą znaczącą, służącą wyrażaniu religijności na ekranie na wszystkich poziomach.*

Wobec ogromu pracy włożonej w „Encyklopedię" zaskakuje, niewątpliwie utrudniający korzystanie z niej, brak skorowidza nazwisk, zwłaszcza że haseł imiennych jest tak mało.

Może się mylę, ale myślę, że Polska jest jednym z niewielu krajów, gdzie taka „Światowa encyklopedia" powstać mogła. I bardzo dobrze, że powstała. ■

SZEKSPIR – NASZ WSPÓŁCZESNY

KATARZYNA TARAS



Nowe kino szekspirowskie.
Adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych

SYLWIA KOŁOS, WYDAWNICTWO RABID, KRAKÓW 2007

Sylwia Kołos nie planowała napisania monografii, dzięki czemu uniknęła pułapek, jakie niesie czasami ten gatunek. Zaczęła skromnie, od szczegółowej analizy bohaterów adaptacji i rzeczywistości filmowej – najczęściej uwspółcześnionej – w jakiej przyszło im działać i na bazie takich obserwacji powstał przekonujący (i spełniający wszelkie wymogi monografii) opis fragmentu kultury filmowej lat 1989-2000, której kino szekspirowskie było znaczącą częścią.

Aby wnikliwie zaprezentować niuanse najnowszych filmów zainspirowanych twórczością Stratfordczyka, konieczne było po pierwsze – przystępne zreferowanie stanu badań szekspirologicznych, obserwacji z pogranicza teatru, kina, a także krytyki sztuki (wyróżnić trzeba zwłaszcza fragment o powstaniu – na skutek zetknięcia z filmami Laurence'a Oliviera – *dyskursywnej odmiany krytyki filmowej*, oraz wskazanie, że intuicyjne przekonanie o Szekspirze – doskonałym scenarzyście pierwszy sformułował i uzasadnił Roger Manvell); a po drugie – przypomnienie, jak dramaty i komedie Szekspira interpretowali filmowcy przed rokiem 1989, czyli przed objawieniem się *cudownego dziecka* kina szekspirowskiego – Kennetha Branagha. Wszystko to jest w książce Sylwii Kołos i dopiero na tak solidnym fundamencie autorka opisując najnowsze kino szekspirowskie próbuje udowodnić, że w jakimś stopniu Szekspir jest *naszym współczesnym*. Co jej się zresztą udaje.

Sylwii Kołos nie wystarcza metoda analizy porównawczej, nie interesuje jej przyglądanie się najnowszemu kinu szekspirowskiemu na tle kanonicznych już dzisiaj filmów Oliviera, ponieważ to najnowsze kino jest dla niej jednym ze znaczących elementów tworzących kulturę współczesną. *Najważniejszy niegdyś kontekst porównawczy, czyli relacje między tekstem utworu dramatycznego, filmowym medium i sceną teatralną, jest dzisiaj niewystarczający. Nadal stanowi punkt wyjścia do analizy filmowego obrazu, ale jego dokładna interpretacja wymaga szerokiej perspektywy socjologicznej, politycznej i historycznej, obejmującej przede wszystkim historię XX wieku*.

Właśnie, perspektywa socjologiczna. Wyznacza je praca Zygmunta Baumana „Ponowoczesność jako źródło cierpień". Sylwia Kołos bohaterów i świat szekspirowskich adaptacji przymierza do Baumanowskich tez o ponowoczesnych lękach. W rozdziale „Nowy bohater szekspirowski, czyli lęki ponowoczesności" autorka stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego akurat teraz adaptacje Szekspira są tak popularne, że przybrało to już rozmiary *zjawiska socjologicznego*. Analizując takie filmy jak „Henryk V" i „Hamlet" Branagha, „Ryszard III" Loncraine'a (do którego idealnie pasuje Baumanowska refleksja o obawie przed mundurem), „Romeo i Julia" Luhrmanna, adaptacje „Hamleta" dokonane przez Zefirellego i Almereydę, „Tytusa Andronikusa" Taymor oraz „Otella" Parkera próbuje opisać cechy ponowoczesnego bohatera szekspirowskiego. I dochodzi do następującej konkluzji: *Wszyscy bez mała filmowcy, tworząc nowe portrety szekspirowskich bohaterów, zwrócili szczególną uwagę na problem zaniku i dewaluacji indywidualizmu*. W rozdziale „W poszukiwaniu nowej rzeczywistości" autorka bada świat, w jakim żyją bohaterowie tych filmów. Co interesujące, okazuje się, że *gros* adaptatorów Szekspira *uwspółcześnia rzeczywistość otaczającą bohaterów*, bo zaledwie akcja trzech filmów („Henryk V", „Hamlet" Zefirellego i „Otello") dzieje się w – nazwijmy to – wiernych Szekspirowi dekoracjach.

Trzeci rozdział poświęcony jest adaptacjom komedii, Autorka skupia się na „Wiele hałasu o nic" i „Straconych zachodach miłości" Branagha, „Wieczorze Trzech Króli" Trevora Nunna, „Śnie nocy letniej" Adriana Noble'a z 1996 roku oraz Michaela Hoffmana z 1999, „Księgach Prospera" Greenewaya. Należy docenić fakt, że zdobywa się na zrezygnowanie z *baumanowskiej miarki*, której nijak nie da się przyłożyć do „Snu nocy letniej" czy „Wiele hałasu o nic". Przyczyna? *Autorzy adaptacji Szekspirowskich komedii nie zajmowali się w swoich filmach analizą historii XX wieku czy wpływem ponowoczesności na kondycję moralną człowieka. Głównym tematem swoich adaptacji filmowcy uczynili więc ludzkie emocje, uczucia i obsesje, dla których kontekst historyczny jest nie jest tak istotny jak dla problematyki moralnej, społecznej i politycznej podejmowanej w dramatach.*

„Nowe kino szekspirowskie" to pozycja bogata merytorycznie, dokumentująca znaczny fragment współczesnej kultury – i to nie tylko filmowej – przepełniona szczerym zaangażowaniem autorki, której pasja widoczna jest zwłaszcza we fragmentach poświęconych filmom Branagha, kiedy przywołane zostają – aby objaśnić pewne meandry interpretacyjne reżysera – takie tytuły jak „W środku mrocznej zimy" i „Przyjaciele Petera". Czy można się spodziewać *większej całości* poświęconej temu twórcy? Bo czekać na pewno warto. ■

ODŚWIEŻANIE MISTRZA: FRITZ LANG

ANDRZEJ GWÓŹDŹ



Dekada doktora Mabuse. Nieme filmy Fritza Langa

TOMASZ KŁYS, WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO, ŁÓDŹ 2006

Twórczość Fritza Langa należy bez wątpienia do stosunkowo dobrze rozpoznanych, opisanych i na swój sposób wyczerpanych w historiografii kina. Nie było zatem łatwo wpisać się z własnym pomysłem w bogaty repertuar światowej *langologii*. Tomasz Kłys wziął na warsztat sześć filmów Langa powstałych w okresie 1921-1929 („Zmęczoną śmierć", „Doktora Mabuse", „Nibelungi", „Szpiegów", „Metropolis" i „Kobietę na Księżycu") i zaprosił do odświeżenia tego kanonu, wyposażony głównie w narzędzia neoformalistycznej teorii filmu, ale pomny również własnych ustaleń dokonanych w poprzedniej książce na temat filmowej diegezy („Film fikcji i jego dominanty", Warszawa 1999). W ten sposób powstało obszerne dzieło z zakresu poetyki historycznej kina, a zarazem cząstkowa (bo ograniczona do okresu kina niemego) monografia twórczości niemieckiego reżysera. O tym pierwszym decyduje przekonywające wpisanie niemej twórczości Langa w szereg napięć pomiędzy ekspresjonizmem niemieckim a wiedeńsko-monachijską secesją (ale bez przypisania go do tego pierwszego), z uwzględnieniem kontekstów radzieckiej szkoły montażu i estetyki nowej rzeczowości; ale i produkcyjnych uwarunkowań kinematografii weimarskiej (ideologia Ufy) oraz wpływu scenarzystki i drugiej żony Thei von Harbou na dzieło mistrza. O drugim aspekcie – szczegółowy wgląd w ewolucję postawy twórczej, świadomości estetycznej i warsztatu reżyserskiego niemieckiego twórcy, ale bez wikłania się w naiwny biografizm, z szacunkiem do faktów, ale bez kronikarskiego zapędu.

Imponująca objętościowo (ponad 350 stron druku) monografia łódzkiego filmoznawcy zaspokaja wiele oczekiwań. Jest bowiem (oprócz niewątpliwie filmoznawczej dominanty) także zaawansowanym studium z zakresu historii kultury niemieckiej, zarazem pracą stricte analityczną, a także propozycją z zakresu metodologii badań historycznofilmowych. W tym ostatnim wypadku zresztą wyjątkowo owocną w stosunku do twórczości mistrza kina weimarskiego, bo z powodzeniem nawiązującą do ideologii *nowego historyzmu*, w którym analiza tekstu idzie w parze z analizą kulturowego kontekstu. Wszystkie te elementy współistnieją w monografii doktora Kłysa harmonijnie, tworząc siatkę napięć umożliwiających polifoniczną lekturę książki. Nie na darmo – wzorując się na pisarstwie naukowym Toma Gunninga – autor założył *monografię analityczną*, jak sam pisze, czyli zmierzającą do *przedstawienia takich analiz i interpretacji niemych filmów Fritza Langa, które będąc close readings, ogarną zarazem i powiążą z tekstem istotne konteksty*. Oczywiście, w tym także i te recepcyjne, dzięki czemu „Dekada doktora Mabuse" stanowi również ważne świadectwo funkcjonowania filmów Langa w różnych obiegach narodowych oraz medialnych, podległych odmiennym strategiom ideologicznym i promocyjnym.

Nade wszystko jednak książka Kłysa to cenna praca z zakresu antropologii kina – właśnie kina, a nie tylko filmu – niezwykle wysoko stawiająca poprzeczkę kolejnym badaczom kinematografii weimarskiej. Celuje w tym zwłaszcza rozdział poświęcony filmowi „Zmęczona śmierć", w jakimś sensie wzorcowy dla całości książki, bo najlepiej – jak sądzę – rozpoznający idiolekt twórczy Langa. Ale także fascynujące studium na temat „Doktora Mabuse" (autor stosuje rzadszy tytuł: „Doktor Mabuse, gracz") – chociażby Mabuse czytany Freudem, Sloterdijkiem albo wbrew ekspresjonizmowi (choć nie przeciw niemu)... Nieco inaczej prezentuje się rozdział na temat „Nibelungów", skoncentrowany zwłaszcza na strategiach narracyjnych, choć gubiący nieco linię przewodnią wskutek zanadto chyba rozbuchanej autorskiej postawy filologa. Albo, dalej, „Metropolis" jako *tekst postmodernistyczny avant la lettre, [...] sam schwytany w postmodernistycznej epoce w sieć intertekstualnych odniesień do siebie samego*. Świetnie czyta się także partię książki poświęconą filmowi „Szpiedzy", która może stanowić przykład owocnej lektury intertekstualnej w perspektywie wskazań *nowego historyzmu*.

Wydaje się, że Kłys najpełniej wciela w życie ideał filologii filmu, ale niekoniecznie w znaczeniu przyliterackości badań nad nim, raczej pewnej postawy ideologicznej wobec kina traktowanego jako księga, którą należy rozszyfrować we wszystkich jej wariantach interpretacyjnych i edycyjnych. Bo w podejściu autora wiele jest z wrażliwości i pasji badacza tekstów literackich, co wcale nie przeszkadza temu, że autor potrafi czytać także w obrazach.

Świadczą o tym chociażby niezwykle szczegółowe opisy treści omawianych filmów: *streszczenie* „Doktora Mabuse" na przykład to czternaście stron gęstego druku, „Nibelungów" – *tylko* jedenaście, ale jako żyw je omijam, bo nie ułatwiają zbytnio kontaktu ze światami przedstawionymi kina Langa. To zresztą odwieczny i nieprzezwyciężalny problem wiedzy o filmie: jak zapisywać treść filmów? Niezależnie jednak od odpowiedzi na to pytanie wydaje mi się, iż autor zanadto zawierza werbalnemu opisowi filmów, choć czyni to z odwagą i pasją. Tkwi za tym bowiem przekonanie, że film można opowiedzieć w streszczeniu; rzecz w tym, że właśnie to jest sprawą dyskusyjną. Poza tym dla kogoś, kto filmów Langa nie zna, streszczenia i tak na niewiele się zdadzą, a kto je zna – ten je po prostu ominie.

Przy okazji jednak monografia Kłysa staje się także pouczającym świadectwem borykania się autora z materią filmową w dobie nowych mediów, krótko mówiąc – pracy krytycznej polegającej na rekonstruowaniu i porównywaniu rozmaitych wersji. Dodajmy od razu – borykania się uwieńczonego zwycięstwem na tym polu. W sukurs przychodzą badaczowi oczywiście wydania filmów na płytach DVD, którym słusznie przydaje rangę porównywalną z tym, jak różne warianty tekstów pisanych traktuje teoretyk literatury: czyni z nich aktywne interpretacyjnie warianty medialne filmów Langa, czyli po prostu źródła nowego typu, składające się na dzieje tekstualne filmu. W wypadku „Metropolis" na przykład autor wyraźnie wskazuje na to, iż podstawą badań była *wersja przygotowana przez Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, przy współudziale Bundesarchiv-Filmarchiv, monachijskiego Filmmuseum i Deutsches Filminstitut w Wiesbaden*, która na płycie DVD ukazała się w 2002 roku. Korzysta nadto szczodrze z rozmaitych komentarzy zawartych na tych płytach. To bodaj pierwsza znana mi

praca historycznofilmowa w polskim filmoznawstwie, zdająca sprawę z rewolucji medialnej, jaka dzięki płytom cyfrowym dokonuje się w warsztacie badawczym filmoznawcy. Zresztą autor jest wrażliwy także na wiele innych zjawisk z zakresu kinowej paratekstualności. Wyjątkowo sporo miejsca zajmują w pracy na przykład opisy premier filmowych, z całym ich propagandowo-widowiskowym sztafażem, jak również refleksja nad wariantami różnych narodowych wersji filmowych.

Ale medioznawcze zainteresowania łódzkiego filmoznawcy dają znać o sobie także wszędzie tam, gdzie w światach przedstawionych filmów Langa dostrzega on zapowiedzi współczesnej kultury medialnej, gdzie w filmowych opowieściach czyta znaki współczesnej kultury ekranów (jak choćby biurko niczym multimedialny terminal w „Szpiegach").

Wielość wątków, tropów i myśli nie prowadzi do usamodzielniania się poszczególnych porządków pracy; przeciwnie, owocuje spójną i konsekwentną całościową wizją zagadnienia, choć nie ułatwia lektury całości. Można czasami odnieść wrażenie, iż presja kompletności dzieła wymusza na autorze styl zachowań samoobronnych, o mało przyjaznym interfejsie czytelniczym. Ale tego, kto tę powierzchniową materię przeniknie, czeka wiele satysfakcji poznawczej nieodrodnej pracom dojrzałym i oryginalnym.

Dziwi jednak, iż przy całym swoim wyrobieniu autor nie potrafił poskromić emocji, a poziom subiektywizacji bywa czasami nieznośny. Nie chodzi mi rzecz jasna o to, by Kłys nie miał własnego zdania, ale bywa, że zdecydowanie przekracza granice władzy sądzenia. Dużo, zdecydowanie za dużo tu ocen wszelakiego rodzaju, cenzurek i not wystawionych to jednemu, to drugiemu filmowi: ten jest arcydziełem, a inne są *filmami, w których razi dysonans między klasą realizacji* [co to znaczy?] *i ich stroną wizualną z jednej strony a pretensjonalnym i ckliwym melodramatyzmem z drugiej*; i to, że *mnie osobiście żaden* [z dźwiękowych filmów Langa] *nie wydaje się równy artystyczną rangą arcydziełom z lat 20*. Ostracyzm podobny irytuje zwłaszcza w wypadku rozdziału poświęconego filmowi „Metropolis", choć nie tylko przecież. Ocena, że coś jest w filmie *idiotyzmem* trąci brakiem umiaru, ale pisanie (nawet w kontekście krytyki freudyzmu), iż tu *nie widać, by robotnicy w tym filmie cokolwiek produkowali* – po prostu śmieszy. Nie mówiąc już o próbie przepracowania Langa Wellsem i weryfikacji dzieła niemieckiego reżysera przy pomocy Taylora i Forda. Dyskutować z konceptem estetycznym można i należy, choć niekoniecznie w duchu zdroworozsądkowego *wyzwolenia materialnej rzeczywistości* albo ekonomii politycznej kapitalizmu. Autor jakby zapomina o tym, że „Metropolis" to film *science fiction*, film-koncept, i że sensów szukać trzeba w całym dziele, a nie w jego atomach. Dlatego przecież odświeżanie weimarskiego mistrza na terminalu Kłysa okazało się tak bardzo fortunne. ■

KSIĄŻKI WYSZPERANE

Przygody Grymka w Ziemi Świętej

NATAN GROSS. RABID, KRAKÓW 2006

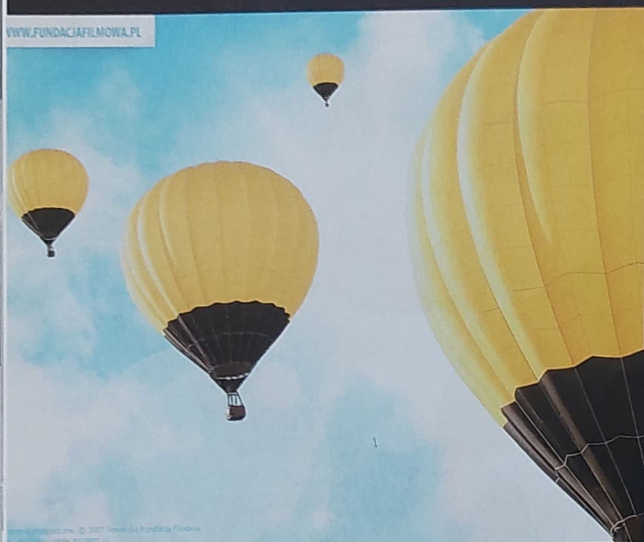
■ Druga część wspomnień Natana Grossa (1919-2005), filmowca, tłumacza i pisarza. Część pierwsza, „Kim pan jest, panie Grymek?", ukazała się w 1991 roku w Wydawnictwie Literackim i obejmowała młodość Grossa spędzoną w Krakowie i czasy okupacji, które cała żydowska rodzina cudem przeżyła w kraju. W wydanym teraz tomie autor przedstawia ciąg dalszy: nieudaną próbę wskrzeszenia żydowskiej kinematografii w powojennej Polsce (choć Gross zdążył jeszcze wyreżyserować „Unzere kinder"), wyjazd z kraju w 1949 roku i długie, ogromnie ciekawe dzieje adaptowania się w Izraelu, gdzie Natan Gross był jednym ze współorganizatorów tamtejszej kinematografii, a następnie (wraz z synem Jakowem) jej pierwszym monografistą.

Autor nigdy nie zerwał więzów z polskością, do końca życia pisał piękną polszczyzną, z humorem i wdziękiem. Ta książka miała być pierwotnie wszechstronną prezentacją jego różnorodnych zainteresowań, oprócz filmowych – także literackich, teatralnych, translatorskich. Gross nie zdążył jej przygotować do końca, pozostawił jednak mnóstwo rozproszonych materiałów, drukowanych w czasopismach, głównie izraelskich i emigracyjnych zachodnich. W rok po jego śmierci książka ukazała się jednak, dzięki uporowi polskiego przyjaciela autora, Romana Włodka, w jego (wspólnie z żoną, Dianą Poskutą-Włodek) starannym opracowaniu redakcyjnym. (tl)

KINO forum

...and OFFskar goes
Przyznano OFFskary – offowe nagrody roku

MACIEJ DOMINIAK





UROCZYSTOŚĆ WRĘCZENIA OFFSKARÓW

22 kwietnia podczas 6. Międzynarodowego Forum Niezależnych Filmów Fabularnych „Oskariada" w warszawskiej Kinotece wręczono OFFskary – nagrody będące ukoronowaniem roku w polskim kinie niezależnym. Statuetki przyznano na podstawie nominacji przyznawanych w ośmiu kategoriach przez kluczowe festiwale kina niezależnego w Polsce. O tym, do kogo ostatecznie powędrują, zdecydowała OFFowa Akademia Filmowa, wieloosobowe jury składające się z przedstawicieli branży filmowej, dystrybutorów i dziennikarzy filmowych.

Największym zaskoczeniem okazał się tradycyjnie OFFskar w kategorii Najlepszy Film. Podobno to właśnie w tej kategorii opinie jurorów różniły się najbardziej, a wybór zwycięzcy poprzedzony był zażartą dyskusją. Ostatecznie najważniejszy z OFFskarów powędrował do Nory McGettingan za film „Pieśń dla Rebeki", dramat rozgrywający się w ponurej scenerii wyspy zlokalizowanej gdzieś przy irlandzkim wybrzeżu. To dosyć specyficzny obraz jak na polskie kino niezależne. Film wyprodukowano w Polsce, jednak w całości zrealizowany został w Irlandii przy udziale tamtejszej ekipy i aktorów. „Pieśń dla Rebeki" ujęła dużą część publiczności niezwykle profesjonalną formą godną pełnometrażowych superprodukcji, niektórych znużyła jednak typowo szkolnym i pozbawionym nowatorstwa sposobem opowiadania. Nic więc dziwnego, że w ocenach „Rebeka..." podzieliła mocno również jurorów.

Duże emocje wzbudził także laureat OFFskara w kategorii Najlepsza Reżyseria. Statuetkę otrzymał Wojciech Kasperski za „Miasto ucieczki". Film oparty na prawdziwych wydarzeniach z 8 maja 2004 r. opowiada o kibicach klubu piłkarskiego rozpętujących zadymę w miasteczku studenckim. „Miasto ucieczki" z dokumentalną precyzją pokazuje kulisy wydarzeń, w trakcie których policja strzelała do chuliganów z ostrej amunicji. Cała historia opowiedziana jest z perspektywy głównych bohaterów – agresywnych kibiców, trafnie ukazuje ich mentalność oraz spojrzenie na rozgrywające się wokół tragiczne wydarzenia. „Miasto..." jest pracą dyplomową studenta reżyserii łódzkiej szkoły filmowej, zdecydowanie wybija się jednak poza ramy typowej etiudy zaliczeniowej. To ostre, dynamiczne kino, daleko odbiegające stylistyką od typowych filmów szkolnych.

Bezkonkurencyjnym hitem tegorocznych OFFskarów okazał się zrealizowany za kilkaset złotych przez całkowicie amatorską ekipę film „Manna" w reżyserii Huberta Gotkowskiego. Historia dwóch chłopaków, którzy budzą

Offowa Gdynia
Konkurs Kina Niezależnego
– zgłoszenia do 10 lipca.

Uwaga! Zbliża się termin nadsyłania filmów do Konkursu Kina Niezależnego odbywającego się w ramach Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Tegoroczna edycja Festiwalu odbędzie się w dniach 17-22 września, filmy można zgłaszać jeszcze tylko do 10 lipca!

Od kilku lat w Gdyni, poza konkursowym przeglądem fabularnej twórczości kinowej i telewizyjnej, organizowany jest również konkurs na najlepszy polski film niezależny. Do konkursu kina niezależnego można zgłaszać filmy fabularne wyprodukowane w Polsce od 1 września 2006 do 31 sierpnia 2007 roku, których minimalny czas projekcji wynosi 30 minut. Nagroda za najlepszy film to aż 10.000 złotych.

Filmy wraz z dokładnie wypełnioną kartą zgłoszeniową można przesyłać do 10 lipca 2007 roku na adres:

Pomorska Fundacja Filmowa w Gdyni
ul. Armii Krajowej 24
81-372 Gdynia

Do zgłoszenia należy dołączyć: kasetę VHS lub płytę DVD ze zgłaszanym filmem, listę dialogową filmu w języku polskim, a także w języku angielskim, krótkie streszczenie oraz co najmniej trzy wersje elektroniczne fotosu.

Informacje organizacyjne dostępne są na oficjalnej stronie festiwalu: www.festiwalgdynia.pl. Szczegółowe informacje na temat konkursu kina niezależnego można znaleźć w serwisie internetowym:

WWW.FILMFORUM.PL.

WERDYKT

- Najlepszy film: **„Pieśń dla Rebeki”**, reż. Norah McGettingan
- Najlepsza reżyseria: **Wojciech Kasperski** za film „Miasto ucieczki”
- Najlepszy scenariusz: **Hubert Gotkowski i Piotr Gibowicz** za film „Manna”
- Najlepsze zdjęcia: **Maciej Majchrzak** za film „Pętla”
- Najlepszy montaż: **Michał Biliński** za film „Teraz Polska”
- Najlepsza aktorka: **Marta Chodorowska** za rolę w filmie „Emilka płacze”
- Najlepszy aktor: **Marcin Kabaj** za rolę w filmie „Manna”
- Najlepszy film dokumentalny: **„Ku... ku... kułcze jajo”**, reż. Paweł Popko



się w środku lasu w samochodzie pełnym (dosłownie pełnym) puszek po piwie, mimo iż przez ponad godzinę rozgrywa się na kilku metrach kwadratowych leśnej polany z udziałem wyłącznie dwóch aktorów, nie nudzi ani przez chwilę. Nie dziwi więc fakt, że film jako jedyny w tym roku otrzymał aż dwie statuetki: za najlepszy scenariusz (dla Huberta Gotkowskiego i Piotra Gibowicza) oraz za najlepszą rolę męską dla Marcina Kabaja (Kabaj – aktor amator, usatysfakcjonowany był dodatkowo faktem, że w *bitwie* o statuetkę pokonał kilku swoich profesjonalnych kolegów, w tym samego Borysa Szyca).

Bezkonkurencyjny okazał się także Maciej Majchrzak, autor zdjęć do filmu „Pętla”, etiudy operatorskiej rozgrywającej się gdzieś na odludnej stacji benzynowej. To, co podoba się w tym filmie najbardziej, to przede wszystkim jego wizualna „filmowość” i estetyka obrazu, doskonale naśladująca konwencję amerykańskiego kina drogi.

W gronie laureatów nie mogło też zabraknąć jednego z faworytów tegorocznych OFFskarów, filmu „Teraz Polska” w reżyserii Michała Bilińskiego (uzyskał nominacje do OFFskara aż w czterech kategoriach). To mocne kino, utrzymane w estetyce paradokumentu, prezentuje brutalną rzeczywistość śląskich blokowisk opanowanych przez grupy skinheadowskich bojówek. Autor „Teraz Polska”, Michał Biliński, otrzymał nominacje w kategoriach: Najlepszy Film, Najlepsza Reżyseria, Najlepsze Zdjęcia i Najlepszy Montaż, ostatecznie trafiła w jego ręce statuetka za Najlepszy Montaż.

Nie było większych niespodzianek w kategorii najlepsza aktorka. Statuetka powędrowała do Marty Chodorowskiej za rolę w nagrodzonym podczas festiwalu w Gdyni filmie „Emilka płacze”, choć trzeba przyznać, że konkurencja w tej kategorii była w tym roku bardzo mocna.

Wyrównana rywalizacja towarzyszyła również nominacjom w kategorii Najlepszy Film Dokumentalny. OFFskar dla najlepszego dokumentu powędrował ostatecznie do Pawła Popki za film „Ku..ku.. kułcze jajo”, film o samotności i opuszczeniu przedstawiający historię niepełnosprawnego 18-latka mieszkającego w miejskiej noclegowni.

Na koniec wspomnieć należy również o wielkich przegranych tegorocznych OFFskarów. To przede wszystkim „3 Love” Agnieszki Smoczyńskiej, film nominowany aż w 5 kategoriach oraz wielokrotnie nagradzane „Studia upadku” Dariusza Nojmana (3 nominacje) przez wielu typowane do OFFskara za najlepszy scenariusz.

Kolejna OFFskarowa ceremonia za rok (w kwietniu 2008), ale znamy już pierwsze nominacje przyznane podczas warszawskiej Oskariady oraz wrocławskiego Festiwalu KAN. Jak na razie faworytem w rywalizacji jest „Rzeźnia nr 1”, pełnometrażowa fabuła w reżyserii Dominika Matwiejczyka (4 nominacje). Oby tylko walka o offowe nagrody roku była równie interesująca. ■

KAN '07
„A” razem z „N”

JERZY PŁAŻEWSKI

WERDYKT

W KATEGORII FABUŁA:
- Złota KANewka – **„Emilka płacze”**, Rafał Kapeliński
- Srebrna KANewka – **„Miasto ucieczki”**, Wojciech Kasperski
- Brązowa KANewka – **„Porno”**, Jan Wagner

W KATEGORII DOKUMENT:
- Złota KANewka – **„Wszystko się ułoży”**, Jakub Stożek
- Srebrna KANewka – „Radek”, Magnus von Horn
- Brązowa KANewka – „Inny Świat”, Wojciech Wikarek
- Nagroda Specjalna Jury: **„Zapałka”**, Daniel Zduńczyk



„EMILKA PŁACZE” REŻ. RAFAŁ KAPELIŃSKI

Zostałem zaproszony na jurora festiwalu KAN. W druku wygląda to mniej efektownie niż fonetycznie, kiedy KAN kojarzy się z Cannes. Tymczasem skrót ów oznacza Kino Amatorskie i Niezależne. Festiwal odbył się już po raz ósmy w uniwersyteckim Wrocławiu, gromadząc 38 filmów pełno- i krótkometrażowych: fabularnych (w zdecydowanej przewadze), dokumentalnych i animowanych. Organizatorem jest Zrzeszenie Studentów Polskich.

Jadąc do Wrocławia na wezwanie zapalonych i oddanych sprawie organizatorów przewidywałem dwie niemiłe okoliczności: że się wynudzę i że się naoglądam filmików robionych jak u cioci na imieninach. Moje obawy mogą podzielać ludzie, którzy (tak jak ja) nie są szczególnie zorientowani w hierarchiach polskiego offu. Z filmami offowymi spotykam się dość przypadkowo na festiwalu w Gdyni, rzadziej gdzieś w telewizji i przeżywam czasem zdziwienie, słysząc w przypadku kolejnego, profesjonalnego już debiutu, że jego autor wywodzi się z kół amatorskich.

Otóż od razu muszę wyznać, że spotkały mnie dwie niespodzianki. Po pierwsze – nie nudziłem się prawie wcale i po drugie – zaskoczony zostałem wysokim poziomem warsztatowym 38 prezentowanych filmów, często nie różniących się realizacyjnie od kina zawodowego.

Tania technika cyfrowa sprawia, że zrobić dziś film może niemal każdy, kto sobie tego życzy. Nikt nie wie, ilu w przeszłości potencjalnych mistrzów po prostu nie ujawniło filmowych talentów, bo nie dostali się do filmówki, nie znaleźli pieniędzy na zakup sprzętu czy sponsora na finansowanie produkcji. Teraz ujawnienie się filmowego talentu jest niemal zagwarantowane. W tym trybie, na pograniczu offu i kina profesjonalnego, a już w filmie pełnometrażowym pojawili się Jacek Nagłowski, bracia Piotr i Dominik Matwiejczykowie czy Bodo Kox. Wrocławski KAN kieruje jednak uwagę

Oskariada '07
Narzekania jurora

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

WERDYKT

- Grand Prix w kategorii Najlepszy Film Studencki: **„Kilka prostych słów"** reż. Anna Kazejak-Dawid (produkcja: PWSFTViT w Łodzi)
- Grand Prix w kategorii Najlepszy Film Amatorski: **„Manna"**, reż. Hubert Gotkowski (produkcja: Grupa Filmowa DDN)
- I nagroda ex aequo: **„Miasto ucieczki"** reż. Wojciech Kasperski (produkcja: PWSFTViT w Łodzi); **„Kraina Snu"**, reż. Jarek Kupść (produkcja: Baltazar Works)
- Nagroda specjalna: **„Próba mikrofonu"**, reż. Tomasz Jurkiewicz (produkcja: WRiTV UŚ) **„Latarnik"**, reż. Mateusz Rakowicz (produkcja: Mateusz Rakowicz)



„WSZYSTKO SIĘ UŁOŻY" REŻ. JAKUB STOŻEK



„KILKA PROSTYCH SŁÓW" REŻ. ANNA KAZEJAK-DAWID



„MANNA" REŻ. HUBERT GOTKOWSKI

Można odnieść wrażenie, że pojęcie filmu offowego, tak do niedawna popularne, dzisiaj trochę zanika. Częściej mówi się *film niezależny*, co brzmi bardziej po polsku, ale niewiele wyjaśnia. Kłopot z definicją dał się we znaki przy ocenie filmów z konkursu 6. Międzynarodowego Forum Niezależnych Filmów Fabularnych „Oskariada". Owszem, podzielone zostały, jak należy, na kategorie, nawet cztery: produkcje nieprofesjonalne i profesjonalne, amatorskie i studenckie. Ale to wcale nie znaczy, że wszystko było jasne. Bodo Kox, doświadczony twórca offów, określił swój film „Nie panikuj" – ciąg wariacji na trzy osoby (nie umiem wymyślić lepszego terminu niż muzyczny) – jako profesjonalny. W jakimś sensie słusznie, bo zrobił tę zwariowaną komedię rzemieślniczo całkiem profesjonalnie, ale to jednak trochę inna kategoria niż wyprodukowany w łódzkiej szkole filmowej film Anny Kazejak „Kilka prostych słów". Bardzo lubię filmy robione przez studentów szkół filmowych, ale trudno, żebym nie zauważał w czołówce nazwisk opiekunów artystycznych. A to nazwiska uznane, nazwiska-znaki silnych indywidualności, które przecież odciskają się na kształcie filmów swoich podopiecznych. Inaczej byłyby niepotrzebne. Oczywiście, od zawsze mistrzowie mieli swoich uczniów i tak powinno być. Ale nie jestem wcale pewny, czy w taki sam sposób, jak film Kazejak, oceniać powinienem również „Rzeźnię nr 1" Dominika Matwiejczyka, film działającego na własną rękę, bez opiekuna i zapewne dysponującego trochę bardziej ograniczonymi możliwościami produkcyjnymi.

Nie bardzo też rozumiem, co oznacza dzisiaj kategoria *amatorski*. Ze słowników wiadomo, że amator to ktoś taki, kto uprawia coś bezinteresownie. Ale przynajmniej od czasów Krzysztofa Zanussiego, który jako student realizował amatorskie filmy stanowiące stopnie do zawodowej kariery, wiadomo, że bezinteresowność nie jest ani taka oczywista, ani konieczna. Czy zatem kolejny (chyba drugi z rzędu) film o wspaniałym inspektorze Walczaku – „Walczak Retro Agit" Artura Tomczaka – zrobiony najwyraźniej jako program rozrywkowy dla telewizji, to rzeczywiście przykład kina amatorskiego? Albo czy amator powinien naśladować zawodowca? Myślę o filmie niemieckim Tobiasa Wiemanna „Altwarp – Neuwarp", w którym gładkie pod każdym względem rzemiosło tak naprawdę przygniata swobodę i świeżość tkwiące w opowieści o chłopaku z Niemiec pracującym wraz z polskim gastarbeiterem na promie kursującym po Zalewie Szczecińskim. Gdyby to był film szkolny, pewno zasłużyłby na bardzo dobrą notę w dzienniczku. Ale film amatorski? Znana to prawda, że nadmiar profesjonalizmu nudzi, jeśli nie przekłada się na jakąś ogólniejszą myśl. Inna rzecz, że w filmie *niezależnym* myśl zastępują zwykle niejasne sugestie. Dobrze, jeśli mają charakter paradoksu – jak w „Latarniku" Mateusza Rakowicza, którego bohater z uporem nie chce zejść z ulicznej latarni. W końcu schodzi, ale po to tylko, żeby zmienić punkt obserwacji świata na inny, równie absurdalny. Oglądając tego rodzaju powiastkę można przynajmniej bawić się podkładaniem różnych interpretacji. To już dużo. Gorzej, jeśli z ekranu wypowiadane są w charakterze przesłania niejasne i pretensjonalne uogólnienia, co mam za złe filmowi „Edina" Nenada Mikovicia z Warszawskiej Szkoły Filmowej, znakomicie skądinąd ukazującego środowisko młodych emigrantów z byłej Jugosławii, którzy osiedlili się w Krakowie.

Spisuję te uwagi raczej bez ładu, mając przed sobą listę konkursowych filmów. Najbardziej bawiłem się oglądając godzinną „Mannę" Huberta Gotkowskiego, surrealistyczny obraz spełniania się najprostszych marzeń (piwo i pizza) dwóch niewymagających młodych ludzi, którzy stali się więźniami własnych ograniczeń. Tak przynajmniej zrozumiałem ukazaną na ekranie sytuację, ale nie twierdzę, że inne interpretacje nie są możliwe. Chodzi mi o to, że taki właśnie film – utrzymany na granicy zgrywy, dający jednak do myślenia, robiony swobodnie, ale nie lekceważący widza – realizuje najpełniej ideał kina niezależnego. Żadna definicja z tego nie wynika, ale siła tego kina tkwi przecież w różnorodności. ■

> przede wszystkim na twórców metraży krótkich, a więc na pokolenie nieco młodsze (realizatorsko, nie metrykalnie). Nie zdziwiłbym się, gdyby wyróżniający się we Wrocławiu Dominika Montean, Jakub Stożek, Rafał Kapeliński czy Jan Wagner za sezon czy dwa dołączyli do wyżej wspomnianych.

Pozostaje naturalnie problem wyrażony w samej formule KAN – różnicy między filmem *amatorskim* i *niezależnym*. Granice są dość rozmyte. Istnieje jednak oczywista różnica w poziomie punktu startowego studenta trzeciego roku szkoły filmowej, który korzystał z opieki artystycznej Krzysztofa Zanussiego czy Jerzego Stuhra oraz amatora nie korzystającego z podobnego oparcia. Otóż sprawiedliwość nakazywałaby może prezentowanie offu osobno na festiwalach filmów *amatorskich*, a osobno – filmów *niezależnych*.

Jako krytyk, opowiadałbym się jednak za integrującą formułą KAN. Dla krytyka ważny jest ostateczny rezultat artystyczny. Na drugi plan schodzi kwestia, jakim kosztem ów rezultat osiągnięto. Zgoda, by przy filmach z obu tych obszarów, ale równej jakości, premiować wyżej samotnego amatora. Ale jestem przeciwny windowaniu filmu słabszego argumentem, że jego twórca musiał się bardziej natrudzić. Sztuka nie podlega kryteriom charytatywnym. Ocenianie i nagradzanie *z litości*, to zła przysługa wyrządzana także samemu zainteresowanemu. Pobłażliwość dla jego błędów pozwala mu wygodnie spocząć na laurach pochopnie przyznanych. Korzystna sytuacja dla kultury powstaje tylko wtedy, gdy przestrzega się zasady najprostszej – niech zwycięża najlepszy! Obojętne, kto nim jest.

A na końcu – brawa dla organizatorów festiwalu. ■

EURIMAGES W WARSZAWIE


FOT. ALEKSANDRA RÓŻDŻYŃSKA/PISF

JACQUES TOUBON, PREZYDENT EURIMAGES I AGNIESZKA ODOROWICZ, DYREKTOR PISF

Od 29 kwietnia do 1 maja 2007 w Warszawie trwała kolejna, 105 sesja Eurimages, której gospodarzem i organizatorem był Polski Instytut Sztuki Filmowej.

Wśród 13 projektów, które otrzymały wsparcie w tej sesji, znaleźli się „Bracia Karamazow" Petra Zelenki, polsko-czeska koprodukcja, dofinansowana wcześniej przez PISF.

Eurimages działa od 1988 przy Funduszu Rady Europy. Projekty z polskim udziałem dofinansowane w ostatnich latach to m.in. „Lekcje pana Kuki", „Katyń", „Teah", „Futro", „Okruchy nieba", „Nadzieja". Zdjęcia do „Braci Karamazow", produkowanych ze strony polskiej przez młodą firmę Warsaw Pact, mają się rozpocząć na początku lipca.

Ekonomia, prawo i kinematografia – konferencja PISF

PAULINA CAPAŁA

24 kwietnia odbyła się w Warszawie zorganizowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej konferencja poświęcona ekonomicznym i prawnym aspektom funkcjonowania przemysłu filmowego w Polsce. Na film warto spojrzeć w kategoriach ekonomicznych. – *Film to także produkt. Kinematografia jest przemysłem* – przekonywała Agnieszka Odorowicz, dyrektor PISF. – *Czeski Barrandow oferuje 0% VAT dla produkcji pozaeuropejskich. Węgry – 20% zwrot podatku. A my?*

Bez jasnych zasad biznesowych, pełnego uregulowania przepisów dotyczących praw autorskich oraz zmniejszenia stawki VAT nie mamy szans na konkurencyjność w stosunku do sąsiadów – Czech, Węgier, Rumunii.

Uczestnicy konferencji chwalili polski rynek filmowy za wzrost liczby realizacji, pojawienie się nowych pól eksploatacji filmowej. Jednak dalszy rozwój będzie możliwy pod warunkiem współpracy różnych środowisk. Gość specjalny spotkania – Jonathan Davis, doradca strategiczny Think Thank on European Film and Film Policy zauważył, że technologie cyfrowe wpłyną pozytywnie na rozwój rynku filmowego poprzez obniżenie kosztów.

Również dzięki takim wydarzeniom jak dzisiejsza konferencja, udaje nam się docierać do nowych instytucji i firm, które wspierają nas w zakresie finansowania projektów, ale także efektywniejszej produkcji – podkreślał Jacek Bromski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Polski przemysł filmowy jest autonomicznie wydajny. Filmy mogą się zwracać – wyjaśniała Odorowicz. Organizatorzy spotkania widzą możliwości rozwoju. Priorytetem jest wypracowanie diagnozy (ustalenie barier i szans) będącej podstawą dla debaty rządowej i w pozafilmowych środowiskach, będących pośrednimi beneficjentami produkcji filmowej.

Z produkcji filmowej zyski mogą czerpać nie tylko filmowcy – tłumaczył mecenas Krzysztof Stefanowicz z kancelarii SALANS. W wysokorozwiniętych, uprzemysłowionych krajach o innowacyjnej gospodarce na filmie zarabia także informatyka, turystyka, gastronomia, reklama.

Przedstawiciele branży filmowej, ubezpieczeniowej, prawnej i finansowej zgodzili się, że dobrym początkiem może być zmiana sposobu myślenia o filmie. Traktowanie kinematografii jako dynamicznie rozwijającej się gałęzi produkcji to wyzwanie, jakie staje przed Polską. Powinniśmy budować przyjazne otocznie dla inwestujących w kino. – *Nie trzeba wybierać między transcendencją, a profesjonalizmem i sukcesem kasowym. Film może być dochodową inwestycją, nie tracąc walorów artystycznych* – podsumowała konferencję Agnieszka Odorowicz.

PREZENTOWANY NA KONFERENCJI REFERAT PROF. WIESŁAWA GODZICA NA STR. 10-12 W TYM NUMERZE „KINA"

Godność i Praca – werdykt

Jury V MF GODNOŚĆ I PRACA (Gdańsk, 26-28 kwietnia): Grzegorz Pacek, przewodniczący, Ewa Mazierska, Krzysztof Kornacki przyznało:

Nagrodę Główną – Bramę Wolności – ex aequo:

„Tambogrande. Mangos, murder, mining", reż. Ernesto Cabellos, Stephanie Boyd (Peru 2006)

oraz „Estrellas de la linea" (The Railroad All-Stars), reż. Chema Rodriguez (Brazylia 2006);

Honorowe Wyróżnienia:

„Epitaph", reż. Moslem Mansouri (Iran/Szwecja), „Trial", reż. Moslem Mansouri, (Iran/USA).

Nagroda Publiczności:

„The Angelmakers", reż. Astrid Bussink (Holandia/Szkocja/Węgry).

Berlin i Warszawa – konkurs rozstrzygnięty

Rozstrzygnięto CapitalDaydreams - konkurs na scenariusz krótkometrażowego filmu, którego akcja dzieje się w Berlinie i w Warszawie, wspierany finansowo przez PISF oraz Medienboard Berlin Brandenburg.

Jury: Magdalena Łazarkiewicz, Ansgar Ahlers, Oliver Rauch (MBB), Phil Parker, Heinz Herrmanns i Dorota Paciarelli (PISF) zdecydowało o skierowaniu do produkcji projektów: „Warte auf mich!" (Wait for me!) Robina Meurera (epizod warszawski) oraz „Mój Berlin" Szymona Gonery (epizod berliński).

Projekt CAPITAL DAYDREAMS łączy Berlin co rok ze stolicami różnych krajów. Inicjatorzy: niezależna produkcja filmowa z Berlina forseesense, MFF krótkometrażowych w Berlinie Interfilm oraz Warszawska Szkoła Filmowa Macieja Ślesickiego i Bogusława Lindy szukali historii operujących różnymi środkami wyrazu, z niekonwencjonalnym punktem widzenia Berlina i Warszawy.

WIĘCEJ: WWW.NEW-DAYDREAMS.COM

Dwa Brzegi w Kazimierzu

Festiwal w Kazimierzu Dolnym pod nową nazwą Festiwal Filmu i Sztuki DWA BRZEGI potrwa od 4 do 11 sierpnia. Dyrektorem Artystycznym jest Grazyna Torbicka, organizatorem i producentem – Stowarzyszenie DWA BRZEGI.

Będą filmy wybrane z festiwali w Cannes, Berlinie i Rotterdamie, retrospektywa Boba Rafelsona, gościa imprezy, adaptacje powieści Bohumila Hrabala autorstwa Jiřiego Menzla i dyskusja o filmowych adaptacjach literatury.

Festiwal rozpocznie koncert Gustavo Santaolalli z zespołem Bajo Fondo Tango Club. Koncertować będzie również Kep Junker, wirtuoz etnicznej muzyki baskijskiej.

Bob Rafelson i Wiesław Saniewski poprowadzą „Lekcje kina", spotkania z pisarzami organizuje klub-księgarnia „Czuły barbarzyńca".

Kino.Lato w Kino.Labie

Letni festiwal filmowo-muzyczny Kino.Lato 2007 na dziedzińcu Zamku Ujazdowskiego upłynie pod znakiem westernu. Impreza zatytułowana jest Wystrzałowe Kino.Lato.

W każdy weekend lipca i sierpnia prezentowane będą filmy pokazujące zróżnicowane oblicze gatunku.

Otwarcie to pierwszy western w historii kina: „Napad na ekspres" oraz „Gorączka złota" Charliego Chaplina z muzyką na żywo. Obok klasyków, jak „W samo południe", będą spaghetti westerny, francuskie pastisze i komedie posługujące się westernowym schematem a także filmy zza żelaznej kurtyny: „Przygody Mistera Westa w kraju bolszewików" Kuleszowa, i inne filmy radzieckie, NRD-owskie i czechosłowackie oraz polskie osiągnięcia w tej dziedzinie.

Organizatorzy zapraszają też na koncerty oraz sety DJ-skie przed seansem. Na dziedzińcu czynna będzie kawiarnia w stylu kowbojskim.

Slamdance Polska – laureaci

Jury festiwalu „Slamdance on the Road" w składzie: Sarah Diamond, Krzysztof Gierat, Bogumił Godfrejów i Wojciech Kuczok postanowiło przyznać Główne Nagrody (wyjazd na amerykański festiwal Slamdance

8. LETNIA AKADEMIA FILMOWA ZAPRASZA

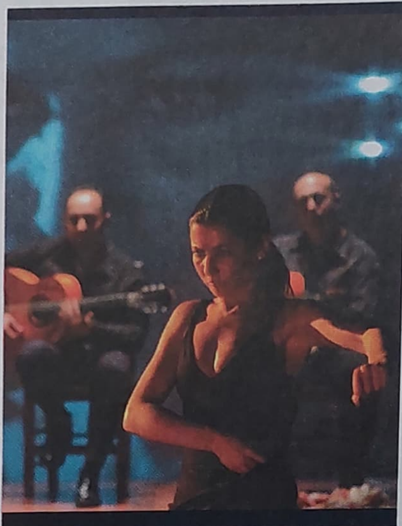
2008) Bartkowi Konopce, reżyserowi filmu „Trójka do wzięcia" (fabuła) oraz Tomaszowi Wolskiemu, za film „Klinika" (dokument). Obaj laureaci są absolwentami I kursu dokumentalnego w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. „Trójka do wzięcia" została wyprodukowana przez Szkołę Andrzeja Wajdy w ramach programu „30 minut".
Dyplom honorowy festiwalu otrzymał również absolwent Szkoły, Thierry Paladino za dokument „Na działce".
Mateusz Rakowicz otrzymał Nagrodę Publiczności za „Latarnika", film zrealizowany przy wsparciu produkcyjnym Szkoły.
Jury wyróżniło nagrodami pieniężnymi Marka Stacharskiego za film „Przebacz" oraz operatora Pawła Dyllusa za filmy „Sezon na kaczki" i „Emilka płacze".
WIĘCEJ: WWW. WAJDASCHOOL. PL

TCM Classic Shorts

Polscy reżyserzy mogą brać udział w konkursie 8. TCM Classic Shorts 2007. Po raz pierwszy do organizowanego przez stację TCM konkursu krótkich filmów zaproszono twórców z Afryki, Bliskiego Wschodu i Europy. W jury zasiądą reżyserzy Lasse Hallstrom, Kevin Macdonald, Simon Pegg oraz aktor Cillian Murphy. Ceremonia wręczenia nagród odbędzie się 30 listopada, podczas The Times BFI London Film Festival. Zgłoszenia można nadsyłać do 15 sierpnia. Lista zwycięzców zostanie ogłoszona na antenie TCM 3 i 4 listopada. Filmy-laureaci zostaną pokazane na ceremonii 30 listopada.
WWW.TCMCLASSICSHORTS.COM
WWW.LFF.ORG.UK

40. MFF POL-8 zaprasza

40. Międzynarodowy Festiwal Filmowy POL-8 im. Józefa Milki, organizowany przez Miejskie Centrum Kultury, odbędzie się w Polanicy Zdroju w dn. 13-16 września 2007. Do 5 sierpnia można zgłaszać do konkursu filmy zrealizowane po roku 2005, zarejestrowane w systemie VHS, S-VHS, DVD lub VCD, nie dłuższe niż 20-minutowe.
Prace należy nadsyłać pod adresem: Miejskie Centrum Kultury w Polanicy Zdroju, ul. Lipowa 2, 57-320 Polanica Zdrój, tel. +48 74 869 06 43, mck@polanica.pl
SZCZEGÓŁY: WWW.MCK.POLANICA.PL


„IBERIA" REŻ. CARLOS SAURA

Są już pierwsze informacje o programie Letniej Akademii Filmowej, która odbędzie się w Zwierzyńcu na Roztoczu w dn. 10-19 sierpnia. Tegoroczny LAF to wielka retrospektywa Carlosa Saury.
Pod tytułem „Kino w pięciu smakach" kryją się produkcje kinematografii azjatyckich, przyciągających od lat uwagę bywalców festiwali. Wyborne filmowe dania przygotowali m.in. Zhang Yimou, Tran Anh Hung, Kim Ki-duk.
„Filmowa inwazja Hunów" to atak znakomitych Węgrów z ostatnich dwóch sezonów: Istvána Szabó, Pála Erdőssa i przedstawicieli młodej generacji, m.in. Krisztiny Gody. Cykl „From Praga with love" przyniesie wizytówkę czeskiej kinematografii. „Inne światy" nie znajdują się na odległych planetach. Są obok nas. Nie zaludniają ich kosmici, ale ludzie, których los bądź natura naznaczyły odmiennością, nadwrażliwością, czasem piętnem. Filmy, które złożą się na ten przegląd, to próba położenia kładki między światem „odmieńców" a ludzi „normalnych". Tradycyjny model rodziny przeżywa kryzys. Czy jej dotychczasowy model wyczerpał swoją formułę? Na pewno został postawiony przed nie lada próbą: hasło „Jak w rodzinie" zaczyna nabierać nowych znaczeń. Ponadto w programie LAF tradycyjne cykle: Filmy w sieci, Klubowy karnet, Festiwalowe remanenty, Kino nocne oraz imprezy towarzyszące. Festiwal będzie świętować jubileusze Studia Miniatur Filmowych i Studia Filmowego Kalejdoskop.
WIĘCEJ: WWW.LAF.NET.PL

Warsztaty Kodaka

Amerykański operator Christopher Hart poprowadził kolejny warsztat Kodak Entertainment Imaging dla studentów wydziałów operatorskich polskich szkół filmowych.
Przez 5 dni (23-27 kwietnia) w Warszawie młodzi twórcy pracowali z najlepszym dostępnym na rynku sprzętem zdjęciowym, zgłębiając techniczną i twórczą stronę zawodu. Obiecujący studenci PWSFTViT w Łodzi oraz Wydziału Radia i Telewizji UŚ wzięli udział w wykładach, odwiedzili Laboratorium WFDiF i nakręcili wideoklip do piosenki z debiutanckiej płyty Maćka Silskiego, zwycięzcy IV Idola. Sprzęt kamerowy udostępniły Panavision i Non Stop Film Service a oświetleniowy – Luks Film. Profesjonalna postprodukcja odbyła się w The Chimney Pot.

Film za jeden klik

MARCIN WASYLUK

Jak wypożyczyć film nie ruszając się z domu? Odpowiedź wydaje się oczywista – w Internecie można wszystko. Jednak do tej pory taka usługa w Polsce nie była dostępna. Lukę chce wypełnić Cineman. O infrastrukturę sieciową ma zadbać ATM SA, dysponująca ogólnopolską siecią telekomunikacyjną. Bazę filmową zapewnia współwłaściciel, Monolith Films. Cineman zaproponował dwie usługi. Pierwszą – „Wideo na żądanie" kieruje do operatorów sieci abonenckich. Z filmowej biblioteki skorzystać mogą tylko przyłączeni do takiej sieci. Opłata za film (od 6 do 12 zł) zostanie dopisana do rachunku operatora. W ofercie m.in. „Aleksander", „Babel", „Pan życia i śmierci", „Oliver Twist". Obecnie usługę udostępnia Telekomunikacja Polska i mała sieć – BAIT. „Kino internetowe" Cineman zaproponował portalom internetowym. W Internetowym Kinie Cinemana wyświetlany jest codziennie inny film. Tu bilet kosztuje 5 zł. Płacić można smsem bądź przez system mPay.
W obu przypadkach zamówiony obraz możemy odtwarzać dowolną ilość razy, ale tylko przez 24 godziny. Filmu nie ściągniemy na dysk. Transmisja odbywa się strumieniowo. I właśnie tu jest największe niebezpieczeństwo. Aby uzyskać jakość DVD, potrzebne jest łącze 2 Mbps. W Polsce to ciągle rzadkość. Jeśli łącze będzie zbyt wolne, to albo zobaczymy obraz niskiej jakości, albo płynność odtwarzania będzie pozostawiać wiele do życzenia. Co skutecznie może popsuć przyjemność z oglądania filmu. I nie pomoże tu rozbudowany system dystrybucji danych ATM Internet TV.
Problemem może być także użyty system ochrony praw autorskich, oparty na systemie licencji cyfrowych Digital Rights Management firmy Microsoft. Oznacza to, że filmy można oglądać tylko za pomocą programu Windows Media Player. Użytkownicy innych systemów operacyjnych, na przykład Linuksa, nie będą mogli skorzystać z usługi. Cineman wykupił licencje na kilkaset filmów. Jednak jeszcze długo nie będzie mógł konkurować z prawdziwym kinem. Aby film mógł trafić do internetu, najpierw musi być pokazany w niekodowanej telewizji.

Festiwal Filmów Niepoważnych zaprasza

Do 30 września amatorzy i twórcy niezależni, profesjonaliści i studenci szkół filmowych mogą się zgłaszać do udziału w 1. Festiwalu Filmów Niepoważnych „Nakręceni", który odbędzie się w dn. 26-28 października w Bełchatowie. Kategorie tematyczne: Reklama lub antyreklama, Animacja komputerowa, „Radosna twórczość" – wszystko i o wszystkim. Informacje: Miejskie Centrum Kultury, Bełachtów, pl. Narutowicza 1 a

KONKURS

Zapraszamy naszych Czytelników na Letnią Akademię Filmową do Zwierzyńca (10-19 sierpnia 2007). Organizatorzy ufundowali dla Państwa karnety na całą imprezę, a otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:
W którym roku Carlos Saura otrzymał nagrodę na festiwalu Camerimage?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 lipca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO7. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

DAVID LYNCH: „KOCHAM POLSKĘ!”

Z DAVIDEM LYNCHEM
ROZMAWIA TOMASZ SZTUKA

Tomasz Sztuka: **Jakie są pańskie pierwsze wrażenia z festiwalu?**
David Lynch: Nagroda jest dla mnie wielkim wyróżnieniem. Uważam się za przyjaciela Polski. To bardzo dobrze, że Polacy organizują własny festiwal właśnie w Los Angeles.
– Wielu uważa pana za reżysera typowo europejskiego, dlaczego więc zdecydował się pan mieszkać w Los Angeles – symbolu amerykańskiego przemysłu filmowego?
– Sam uważam się za reżysera europejskiego. Uwielbiam kino powstające na starym kontynencie, zwłaszcza kino francuskie, które jest strażnikiem sztuki wysokiej. A wybrałem życie w tym mieście, bo czuję się tu bardzo dobrze. Człowiek musi czuć się komfortowo w miejscu, gdzie żyje i tworzy. Czuję się dobrze w Łodzi, ale LA, Hollywood, to miejsce szczególne. Życie tu mnie uszczęśliwia.
– Często podkreśla pan, że Łódź to miejsce magiczne...
– Wszystko zaczęło się kilka lat temu na Festiwalu Camerimage. Łódź ma szczególne piękno. Porusza mnie zimowe słońce, to szczególne światło. Nie przepadam za Łodzią latem, wolę zimę, kiedy niebo współgra z architekturą, drzewa nie mają liści, a wszędzie panuje wyjątkowy nastrój, którego nie odczułem nigdzie indziej. W Łodzi dzieją się teraz ważne rzeczy w związku z moimi planami. Zapadają decyzje w sprawie projektu mojego oraz Marka Żydowicza, Andrzeja Walczaka i Electricalplanet. Wygląda na to, że Łódź będzie miała niebawem nowe centrum filmowe, niesamowite i nowoczesne. Myślę, że w przyszłości będzie to znowu miejsce powstawania wielkiego kina.
– Jak ocenia pan polską kinematografię?
– Macie wielki wkład w światowe kino, chociażby takie nazwiska jak Kieślowski czy Polański. Każdy kraj ma własny głos w kinie. Polska również. Głos waszego kraju był zawsze awangardowy, nowoczesny, pełen wyobraźni. Rozumiejący abstrakcję, kochający życie. Polscy filmowcy są w momencie wznoszenia się.
– Skąd bierze pan pomysły na filmy?
– Pomysły przychodzą w każdej chwili. Są jak bańki mydlane, pojawiają się z zupełnej pustki, potrafią się wznieść i prysnąć. Są jak ryby: przypływają i odpływają. Są wszędzie. Czasem uda się je złapać, a czasem nie.
– Czy czerpie pan pomysły ze snów? Pańskie filmy, prawie bez wyjątku, są właśnie jak sny.
– Nie. Bardzo rzadko korzystam z marzeń sennych. Ale podoba mi się senna logika. Kino może mówić abstrakcjami. Może traktować różne pomysły jak sny. Wszystko dokoła to pomysły, są częścią naszej egzystencji. Trzeba je tylko odkryć i właściwie wykorzystać. Sny mogą w tym pomagać, ale to tylko jeden ze sposobów odkrywania czy rozumienia idei, rodzących się w naszych umysłach. Kocham pomysłowość. Biorę ideę i obrabiam ją filmowo. To mnie pociąga: tłumaczenie pomysłów na język kina.
– VIII FPF w Los Angeles rozpoczął pokaz pana „Inland Empire”, kręconego właśnie w Łodzi. Jak doszło do jego powstania?
– Chyba przez przypadek. Ale ja mam taki właśnie styl pracy. Zawsze coś filmuję. Inni reżyserzy na ogół robią filmy jeden po drugim, z przerwami. Ja realizuję pomysły niemal bez przerwy. Tak było także w tym przypadku. Najpierw były zupełnie luźne ujęcia – pierwsze pomysły, z których wcale nie musiało powstać coś większego. Z czasem ujęcia zaczęły łączyć się w sceny, a potem w film. „Inland Empire” powstał bardzo szybko. Zakochałem się w Łodzi i w Polsce, ciągle tam kręciłem i jestem przekonany, że znowu wrócę realizować kolejne projekty.
– Czy przygotowuje pan już kolejny film?
– Nie, jeszcze nie. Zajmuję się promocją „Inland Empire” i to mnie absorbuje. Ale myślę, że latem zacznę realizować coś nowego.

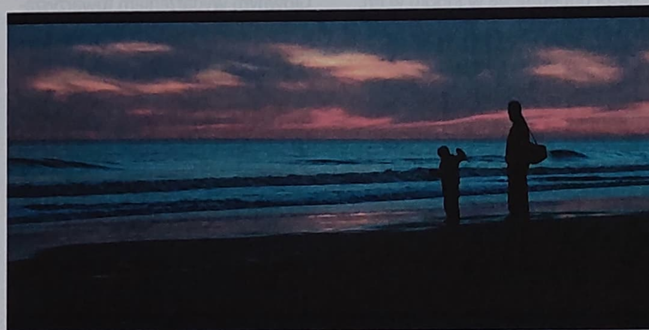
Los Angeles, 26 kwietnia

VIII FPF w LA David Lynch Przyjacielem Polski

David Lynch był gościem honorowym VIII Festiwalu Polskich Filmów w Los Angeles, który odbył się w dniach 26 kwietnia – 3 maja. Z rąk ambasadora Polski, Janusza Reitera, podczas uroczystej ceremonii otwarcia odebrał wyróżnienie „Amicus Poloniae”.
Wręczono również nagrody VIII FPF, przyznawane przez amerykańskie jury. Statuetkę Hollywoodzkiego Orła odebrała Dorota Kędzierzawska za „Jestem”. W kategorii najlepszy dokument nagrodzono „Siostry Lilpop i ich miłości” Bożeny Garus-Hockuby, a w kategorii film niezależny – „Kiedy oni będą mogli latać?” mieszkającego w USA Piotra Kajustry. Nagrodę Kodaka za najlepsze zdjęcia do etiudy studenckiej dostał Paweł Dyllus za „Sezon na kaczki” w reżyserii Julii Ruszkiewicz.
Podczas 7-dniowego festiwalu pokazano kilkadziesiąt polskich filmów, m.in. „Z odzysku” Sławomira Fabickiego i „Co słonko widziało?” Michała Rosy.

8. Festiwal Filmów Latynoamerykańskich

8. Festiwal Filmów Latynoamerykańskich potrwa od 14 do 30 czerwca w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Gdańsku i Łodzi.
Zaprezentowane zostanie 35 filmów, w tym sekcja konkursowa NOWE KINO AMERYKI ŁACIŃSKIEJ. 16 najciekawszych obrazów z ostatnich lat, w większości nie pokazywanych w Polsce, będzie konkurować o Nagrodę Publiczności oraz o Nagrodę Krytyki.
W konkursie m.in.: „El otro” (Argentyna), najnowszy film Ariela Rottera nagrodzony na tegorocznym Berlinale Grand Prix Jury oraz Srebrnym Niedźwiedziem dla Julio Chaveza za najlepszą rolę męską; „El custodio” (Argentyna), debiut Rodrigo Moreny, uznany przez krytyków za najlepszy film latynoamerykański 2006 i nagrodzony na Berlinale za wyjątkowe walory artystyczne; „O Céu de Suely” (Brazylia), uhonorowany I nagrodą na Festiwalu Nowego Kina Latynoamerykańskiego nowy film Karima Ainouza; „La Sagrada Familia” (Chile), zdobywca Grand Prix ERA NOWE HORYZONTY '06; „Madrigal” (Kuba), najnowszy film wybitnego reżysera Fernando Pereza; „En la cama” (Chile), kameralny film Matiasa Bize, zdobywca ponad dwudziestu nagród na międzynarodowych festiwalach.
W sekcji La música zobaczymy fabuły i dokumenty prezentujące bogactwo muzyki latynoamerykańskiej. Będą też animacje, dokumenty oraz klasyczne dzieła kina latynoamerykańskiego.
Po raz czwarty festiwalowi towarzyszyć będzie Cine Fórum – spotkania ze znawcami Ameryki Łacińskiej organizowane we współpracy z Instytutem Cervantesa w Warszawie. Organizatorem 8. FFL jest Agencja Promocji Mañana. Festiwal uzyskał wsparcie finansowe PISF.
WIĘCEJ: WWW. MANANA. PL



„COMO PASAN LAS HORAS”, REŻ. INES DE OLIVEIRA CEZAR

KONKURS

Nasi Czytelnicy mogą zdobyć gratisowe dwuosobowe wejściówki na wybrany przez siebie seans 8. Festiwalu Filmów Latynoamerykańskich (Warszawa 14-21 czerwca, Kraków 16-21 czerwca, Poznań 18-23 czerwca, Gdańsk 20-25 czerwca, Łódź 22-27 czerwca, Katowice 24-29 czerwca, Lublin 26 czerwca – 1 lipca, Wrocław 28 czerwca – 3 lipca). Wystarczy odpowiedzieć prawidłowo na konkursowe pytanie:
Która kinematografia latynoamerykańska miała retrospektywę na festiwalu Era Nowe Horyzonty?
Prosimy o przesyłanie odpowiedzi za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT). Czytelnicy z Warszawy i Krakowa mogą brać udział w konkursie do 10 czerwca, z Poznania i Gdańska do 15 czerwca, odpowiedzi z pozostałych miast przyjmujemy do 20 czerwca 2007. Odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO4. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska i nazwy miasta, w którym chciałyby uczestniczyć w pokazie.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

Ciesz się Cieszynem – Wakacyjne Kadry

Międzynarodowy festiwal „Ciesz się Cieszynem – Wakacyjne Kadry" odbędzie się w dn. 7-15 lipca.
„Wakacyjne Kadry" to konkurs polskich fabuł, dokumentów i seriali. Werdykt wydaje publiczność głosując w Internecie. Główną nagrodą jest Złota Podkowa zaprojektowana przez Andrzeja Renesa.
Po pokazach – spotkania z twórcami. Projekcje i koncerty odbywać się będą po obu stronach Olzy. Wśród imprez towarzyszących m.in. pokaz etiud z całego świata (Szwecji, Norwegii, Finlandii, Izraela, Węgier, Słowacji, Czech, Niemiec i Polski), koncerty kameralne, warsztaty filmowe, wystawy fotograficzne, wystawa plakatu festiwalowego, pokaz mody inspirowanej filmem.
Cieszyn będzie gościł przedstawicieli telewizji lokalnych z państw Unii Europejskiej w ramach I Europejskiego Przeglądu Telewizji Lokalnych.
Pokazy filmów dla dzieci odbędą się pod hasłem Kinomania. A dla młodzieży – festiwal Nowa Muzyka.
WIĘCEJ: WWW.WAKACYJNEKADRY.PL

II Festiwal Zawodów Filmowych

II MF Zawodów Filmowych Cinemagic.pl odbędzie się w Płocku w dn. 22-24 czerwca.
Organizatorzy deklarują: Cinemagic.pl to możliwość poznania kina od kuchni, święto branży filmowej, wszystkich, często nieznanych ludzi, bez których nie byłoby filmu. Będzie można dowiedzieć się, jak robi się kino i – kto to robi. Obejrzymy wystawy, m.in. mistrzów polskiej szkoły plakatu.
W Płocku pojawią się Zbigniew Rybczyński, Władimir Mieńszow, Bohdan Stupka, Daniel Olbrychski, Piotr Adamczyk, Andrzej Chyra, Stanisław Tym, Wojciech Wawszczyk, Jan Nowicki, Dariusz Kuc, Maria Pakulnis, reżyser Wojciech Adamczyk i ekipa serialu „Ranczo".
Zaplanowano warsztaty dla dzieci i młodzieży. Będą koncerty, konkursy, i oczywiście pokazy filmowe, podzielone na sekcje dziecięcą, dokumentalną i fabularną.

34. Ińskie Lato Filmowe

Ińsko zaprasza kinomanów w dn. 3-12 sierpnia.
Wśród atrakcji tegorocznego Lata znajdą się: filmy litewskie (pełnometrażowe fabuły oraz dokumenty i animacje); retrospektywy Ermanno Olmiego (Włochy) i Juraja Jakubisko (Słowacja) a także Krzysztofa Zanussiego i Jerzego Kuci.
ILF będzie gościć organizatorów dwóch interesujących festiwali z zaproponowanym przez nich zestawem filmów, a także reprezentacje dwóch europejskich szkół filmowych. Będą też sekcje animacji i dokumentów.
Oprócz prezentacji filmów artystycznych, zwłaszcza z Czech, Węgier i Rumunii, znajdzie się miejsce dla najciekawszych filmów sezonu, komedii i filmów dla dzieci. Będą koncerty, wystawy oraz działania artystyczne z pogranicza sztuk a także pokazy najnowszych filmów polskich i spotkania z twórcami.
Głównym wydarzeniem towarzyszącym będą spotkania z podróżnikami, połączone z pokazami slajdów i filmów z podróży, pod patronatem Gryfińskiego Festiwalu Miejsc i Podróży „Włóczykij".
Większość seansów poprzedzą wykłady i prelekcje. Opiekę programową nad seminarium sprawuje Andrzej Werner. We współpracy z Siecią Kin Studyjnych odbędzie się Letnia Szkoła Filmowa dla młodzieży.
ORGANIZATORZY: STOWARZYSZENIE IŃSKIE LATO FILMOWE, INTERNETOWY SERWIS FILMOWY STOPKLATKA.PL ORAZ URZĄD GMINY I MIASTO IŃSKO ■

Nagrody i wyróżnienia

Nagroda TVP Kultura dla Kasperskiego

Wojciech Kasperski otrzymał Nagrodę TVP Kultura za „Nasiona". To piętnasta nagroda dla filmu. Nominację w kategorii „film" dostali w tym roku także Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze („Plac Zbawiciela") oraz Marek Koterski („Wszyscy jesteśmy Chrystusami").
WWW.EUREKAMEDIA.INFO
WWW.NEWGAZE.INFO

W Mołdawii i Anglii dla Adamka i Żurawskiego

Dokument Macieja Adamka „W drodze" został uhonorowany Grand Prix na 6. International Documentary Film Festival Cronograf w Mołdawii (1-5 maja). Film dostał również Nagrodę Publiczności oraz nagrodę za najlepsze zdjęcia dla Artura Żurawskiego.
Zaś na The End Of The Pier International Film Festival w Anglii (27 kwietnia – 7 maja) „W drodze" dostało dwa Specjalne Wyróżnienia Jury (w kategorii filmu dokumentalnego i filmu europejskiego).

Dla Dobrowolskiego w Sztokholmie

„Portrecista" Ireneusza Dobrowolskiego (laureat m.in. ubiegłorocznego Krakowskiego Festiwalu Filmowego) zdobył Grand Prix V MFF Dokumentalnych „Człowiek w świecie" w Sztokholmie.

Dla Paladino w Belgradzie

Dokument Thierry'ego Paladino „Na działce" zdobył Złoty Medal Belgradu na Belgradzkim FF Dokumentalnych i Krótkometrażowych (30 marca – 4 kwietnia) w konkursie międzynarodowym.
WWW.WAJDASCHOOL.PL

Dla Polaków na Węgrzech...

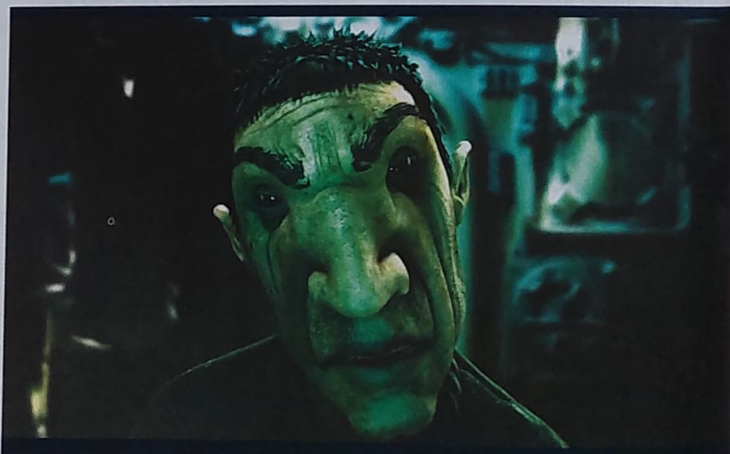
Trzy polskie filmy nagrodzono na MF Muzyki i Filmu Mediawave w węgierskim Györ. Nagrodę główną zdobyły „Nasiona" Wojciecha Kasperskiego. Maciej Cuske otrzymał Nagrodę Specjalną Jury za film „Elektryczka", zaś Nagrodę Specjalną Teatru Barka – Thierry Paladino za „Na działce".

...i w Houston

Na 40. MFF w Houston Specjalne Nagrody Jury zdobyły filmy: animowany „O księżniczce zaklętej w żabę" Roberta Turły i krótka fabuła „Fale. Wyjazd" Macieja Pisarka. Platynowe REMI dostały: „Oda do radości" Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa, animowana „Mokra bajeczka" Wojciecha Gierłowskiego, dokumentalne „Jeden dzień w PRL" Macieja Drygasa, i „W drodze" Macieja Adamka (za montaż dla Sławka Goździka) oraz „Herkules wyrusza w świat" Lidii Dudy (za zdjęcia dla Piotra Wąsowskiego). Złotą REMI wywiózł z Huston „Komornik" Feliksa Falka, a Brązowe – „Powiedz mi dlaczego?" Małgorzaty Imielskiej, „Kino objazdowe" Marcina Sautera i „Apokalipsa bez granic" Krystiana Matyska.
WWW.WORLDFEST.ORG

Dla Jonkajtysa na Siggraph

„Arka" Grzegorza Jonkajtysa uznana została za najlepszy film 34. Siggraph, najważniejszego festiwalu animacji komputerowych na świecie.
W maju „Arka" startuje w konkursie filmów krótkometrażowych w Cannes, a na przełomie maja i czerwca – w konkursie 47. Krakowskiego Festiwalu Filmowego.


„ARKA", REŻ. GRZEGORZ JONKAJTYS

KONKURS

Zapraszamy naszych Czytelników na Ińskie Lato Filmowe (3-12 sierpnia 2007 roku). Organizatorzy ufundowali dla Państwa karnety na całą imprezę, a otrzymać je można na odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:
Ostatnim filmem Ermanno Olmiego pokazywanym na naszych ekranach była nowela w „Biletach". Jak nazywają się reżyserzy pozostałych części „Biletów"?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 20 lipca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO5. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

dla Buczkowskiej w USA
Na MFF „RiverRun" w Winston-Salem w USA Małgorzatę Buczkowską nagrodzono za rolę w noweli „Śląsk" z „Ody do radości" Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa.

Dla Kapelińskiego w Oberhausen
„Emilka płacze" Rafała Kapelińskiego została wyróżniona podczas 53. MFF Krótkometrażowych w Oberhausen.
WWW.AURORAFILM.PL

Dla Listopada w Poczdamie
Na 36. Międzynarodowym Studenckim FF Sehsuchte w Poczdamie (24-29 kwietnia) nagrodę za montaż otrzymał Rafał Listopad, za pracę przy „Melodramacie" Filipa Marczewskiego. Niebawem film Marczewskiego odwiedzi festiwale w Austrii, Norwegii i Finlandii.

Dla Błaszczyk w Dreźnie
„Caracas", animowany debiut Anny Błaszczyk, wyróżniono na 19. FFK Dresden Filmfest. To szósta nagroda dla „Caracas".

Dla studentów ASP w Stuttgarcie
Reprezentacja ASP w Poznaniu wygrała MF Filmów Trikowych i Animowanych w Stuttgarcie.
W konkursie 3D Jam Red Girl Session trzeba było zrealizować w ciągu 48 godzin animowany film w technice 3D. Zwyciężył „Negative" Cezarego Kwaśnego i Wojciecha Hoffmanna. Film można obejrzeć na stronie www.itfs.de

Nasi za granicą

...w Kraju Basków
Polska była gościem specjalnym Festiwalu Kina Europejskiego w Vitoria-Gasteiz w Kraju Basków (2-12 maja). Widzowie obejrzeli filmy Munka, Polańskiego, Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland, Kieślowskiego, „Mojego Nikifora" Krzysztofa Krauze i „Żurek" Ryszarda Brylskiego, a także „Strajk" Volkera Schloendorffa i zestaw filmów krótkometrażowych m.in. Waleriana Borowczyka i Zbigniewa Rybczyńskiego. Jurorem konkursu FKE był Krzysztof Zanussi. Maciej Karpiński wygłosił wykład o współczesnej polskiej kinematografii.

...w Szwajcarii
„Oda do radości" (nowela Jana Komasy „Warszawa"), „Pitbull" Patryka Vegi i „Sędzia główny", program z cyklu „Noc artystów" (TVP Kultura) – zostały zaprezentowane na 29. Międzynarodowej Konferencji Telewizji Publicznych INPUT w szwajcarskim Lugano (6-11 maja).
WIĘCEJ: HTTP://INPUT-TV.ORG

...w Nowym Jorku i Berlinie
7 maja odbyła się w Museum of Modern Art w Nowym Jorku światowa premiera „Kizi Mizi" Mariusza Wilczyńskiego, animacji wyprodukowanej przez TVP Kultura. Prezentacja odbyła się w ramach MEDIASCOPE 2007, promującego sztukę awangardową i eksperymentalną.
Wcześniej, 4 maja, w ramach Dnia Otwartych Drzwi Wspólnoty Europejskich Instytutów Kultury, Instytut Polski w Berlinie zaprezentował animowane filmy Wilczyńskiego.
5 maja na festiwalu „filmPolska 2007" w kinie Neue Babilon pokazano animacje Wilczyńskiego z muzyką na żywo Tomasza Stańki oraz Kiniora & Makaruka.

...w Cannes
Na tegorocznym MFF w Cannes Polska zaproszona została do pozakonkursowej sekcji „Tous les cinemas du monde". 22 maja w ramach Dnia Polskiego odbyły się pokazy fabuł („Chaos" Xawerego Żuławskiego, „Co słonko widziało" Michała Rosy, „Palimpsest" Konrada Niewolskiego), dokumentu („Nasiona" Wojciecha Kasperskiego) i krótkich fabuł („Melodramat" Filipa Marczewskiego, „Kilka fotografii" Marcina Pieczonki, „Fabryka" Macieja Adamka, „Emilka płacze" Rafała Kapelińskiego).
Z okazji 50-lecia zdobycia przez Andrzeja Wajdę Srebrnej Palmy na 10. MFF w Cannes za „Kanał", 21 maja odbył się specjalny pokaz filmu w obecności reżysera, z odrestaurowanej kopii.
W konkursie animacji znalazła się „Arka" w reżyserii Grzegorza Jonkajtysa (www. thearkfilm. com).
W ramach 46. Tygodnia Krytyków zaprezentowana została krótka fabuła Michała Szcześniaka „Łódka", wg scenariusza nagrodzonego przez francuską Fundację NISI MASA.

...w Bośni i Hercegowinie, i w Kanadzie
„Emilka płacze" Rafała Kapelińskiego jest zapraszana na kolejne festiwale. W czerwcu (7-10) będzie pokazana w Banialuce, na I MFF Krótkometrażowych KRATKOFIL. A pod koniec lata (23 sierpnia – 3 września) weźmie udział w 31. MFF w Montrealu, w sekcji Focus on World Cinema.
WIĘCEJ: WWW.AURORAFILM.PL

...w Karlowych Warach
Do konkursu MFF w Karlowych Warach (29 czerwca – 7 lipca) został zaproszony „Plac Zbawiciela" Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze.

...w Zlinie
W Konkursie Filmów z Państw Wyszehradzkich podczas 47. MFF dla Dzieci i Młodzieży w Zlinie (29 czerwca – 7 lipca) znajdzie się „Z odzysku" Sławomira Fabickiego oraz „Co słonko widziało" Michała Rosy.

...w Stanach Zjednoczonych
Rola Alicji Bachledy-Curuś w filmie Marka Kreuzpaintnera „Trade" (Handel) została uznana za jeden z pięciu najciekawszych tegorocznych debiutów na amerykańskich ekranach. Aktorka gra Weronikę, którą polsko-rosyjski gang uprowadza do Mexico City, aby sprzedać ją do domu publicznego w New Jersey.

4. Węgiel Student Film Festival – laureaci

28 kwietnia w Centrum Sztuki Filmowej w Katowicach odbyło się uroczyste wręczenie nagród 4. Węgiel Student Film Festival:
nagroda za reżyserię: „Próba mikrofonu", reż. Tomasz Jurkiewicz, zdjęcia Agnieszka Olczyk-Kot, WRiTV UŚ;
nagroda za zdjęcia: „Miasto ucieczki", zdjęcia Michał Tywoniuk, reż. Wojciech Kasperski, PWSFTViT;
wyróżnienie dla kierownika produkcji: „Kinski", kier. prod. Izabela Kurczewska, reż. Przemysław Anusiewicz, Warszawska Szkoła Filmowa;
dodatkowe wyróżnienie: „Wszystko się ułoży", reż. Jakub Stożek, zdj. Michał Rułka, WRiTV;
dodatkowe wyróżnienie dla aktorki: Dubravka Kovjanić, „Edina", reż. Nenada Miković, zdj. Vojkan Gostijac, Warszawska Szkoła Filmowa. ■

Sprostowanie
Autorką zdjęć ilustrujących wywiad z Adamą Roambą w poprzednim numerze „Kina" (5/07, str. 46-47) jest Magda Podsiadły. Autorkę i Czytelników przepraszamy za nieumieszczenie stosownego podpisu.
Redakcja

Pożegnania

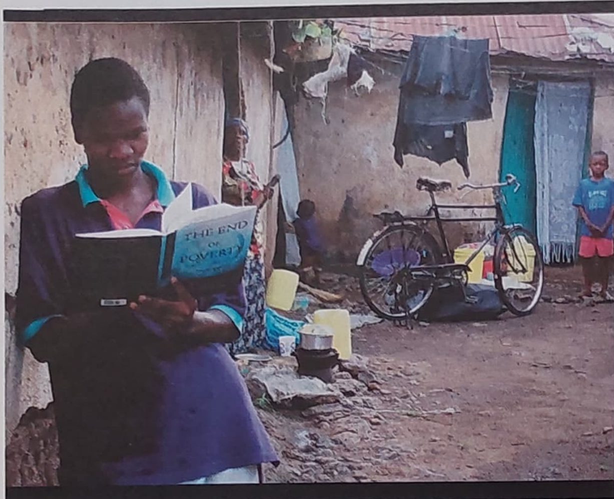
Jean-Pierre Cassel (74), aktor francuski, zagrał w ok. 200 filmach kinowych i telewizyjnych, pamiętny z filmów Jeana Renoira, Luisa Buñuela (Dyskretny urok burżuazji), Claude'a Chabrola, Josepha Loseya, Roberta Altmana i Mathieu Kassovitza, a także z „Alicji" Jacka Bromskiego i Jerzego Gruzy.

Jan Kociniak (70), aktor filmowy (Miejsce na ziemi, Rękopis znaleziony w Saragossie, Miś, Misja specjalna, Komediantka, Ubu Król, Ryś), telewizyjny (Klub profesora Tutki, Mistrz i Małgorzata, Z pianką czy bez, Złotopolscy, Więzy krwi, Samo życie) i teatralny (Teatr Ateneum, Kwadrat i Syrena). Pracował również w dubbingu (Kubuś Puchatek, Gucio w „Pszczółce Mai").

Mariusz Sabiniewicz (44), aktor teatralny (Teatr Nowy w Poznaniu) i telewizyjny (Pogranicze w ogniu, Boża podszewka), ogromną popularność przyniosła mu rola w serialu „M jak miłość".

Jan Tadeusz Stanisławski (71), aktor teatralny (Studencki Teatr Satyryków, warszawski Teatr Powszechny) i filmowy (Zezowate szczęście, Czterdziestolatek, C. K. Dezerterzy, Komediantka, Dwa księżyce), radiowiec, autor tekstów piosenek i satyryk, profesor mniemanologii stosowanej, felietonista.

Jack Valenti (85), wieloletni prezes Motion Picture Association of America (MPAA), reprezentującej twórców, producentów oraz dystrybutorów filmów i programów telewizyjnych; jeden z założycieli Amerykańskiego Instytutu Filmowego.



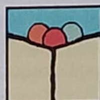
„MAKE IT REAL"

Brave Festival - Przeciw wypędzeniom z kultury

III Brave Festival odbędzie się we Wrocławiu w dn. 7-14 lipca. W tym roku hasło festiwalu to „Zatopione pieśni". Organizatorzy zapraszają na zdarzenia artystyczne przygotowane przez ludzi, którzy podejmują ogromny wysiłek, by pozostać we własnej kulturze i tradycji. Ludzi odważnych i wrażliwych, podejmujących się rekonstrukcji swego dziedzictwa i poszukiwania własnych korzeni. Wykonawcy przyjadą m.in. z Australii, Azerbejdżanu, Gruzji, Izraela, Kirigistanu, Macedonii, Maroka, Sardynii i Rosji. Prezentacje odbędą się w 4 nurtach: sztuki performatywne, filmy, panele dyskusyjne i wystawy. Usłyszymy polifonie artystek z Sardynii, które zaprezentują tradycyjne pieśni liturgiczne i lamentacyjne regionu Barbagia. Artyści z Maroka zapoznają nas z tradycjami berberyjskiego śpiewu, oprawionego brzmieniem bębnów i cymbałów. Z unikatowym programem tańca czarnoskórych etiopskich Żydów zaprezentuje się Beta Dance Troupe z Izraela. Gośćmi Brave Festival będą również australijscy Aborygeni. Filmy tegorocznego festiwalu to prezentacja małych, lokalnych społeczności i ich kultur oraz zagadnienia multikulturowości. Zobaczymy opowieści o zmaganiach z własną odmiennością światopoglądową, religijną, rasową i kulturową.
Szczegółowy program:
http://www.bravefestival.pl
Filmy i muzyka z poprzednich lat:
http://www.myspace.com/bravefestival
Bilety: http://shortcut.pl
http://eventim.pl http://ticketportal.pl
Dochód ze sprzedaży biletów zostanie przeznaczony na działalność organizacji charytatywnej Rokpa International, prowadzącej projekty edukacyjne i kulturalne w Tybecie:
www.rokpa.org

english index: contents

KINO
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ



Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego Promocja Czytelnictwa ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Baza archiwalna „Kina" pod adresem www.kino.org.pl

Zrealizowano przy wsparciu POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUKI FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „KINO"

ADRES REDAKCJI I FUNDACJI:
00-724 Warszawa,
ul. Chełmska 21
tel. 841-68-43, tel./fax 841-90-57
e-mail: kino@kino.org.pl
http://kino.onet.pl

NUMER KONTA:
35 1050 1054 1000 0022 8533 3569

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada za treść ogłoszeń

PROMOCJA I KOLPORTAŻ
Jacek Cegiełka

ADMINISTRACJA
Grażyna Tatarska

REDAGUJE ZESPÓŁ:
Bożena Janicka (dział krajowy), Andrzej Kołodyński (red. nacz.), Jerzy Płażewski, Magda Sendecka, Konrad J. Zarębski (sekr. red.)

STALE WSPÓŁPRACUJĄ:
Grażyna Arata, Iwona Cegiełkówna, Alicja Helman, Tomasz Jopkiewicz, Maria Kornatowska, Magda Lebecka, Tadeusz Lubelski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Tadeusz Sobolewski, Tadeusz Szczepański, Tadeusz Szyma, Piotr Śmiałowski

PROJEKT GRAFICZNY:
Luxsfera Design:
Justyna Wróblewska
i Kasper Skirgajłło-Krajewski
www.luxsfera.pl

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

DRUK
KRA-BOX
Drukarnia Offsetowa
04-762 Warszawa,
ul. Mrówcza 94b
tel./fax (48/22) 615 21 61
e-mail: biuro@kra-box.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów i śródtytułów.

Warunki prenumeraty „RUCH" SA
1. PRENUMERATA KRAJOWA
Wpłaty przyjmowane są tylko na okresy kwartalne. Cena za IV kwartał 2007 wynosi 19,50 zł – termin przyjmowania wpłat: do 5 IX 2007 Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora (dostawa w uzgodniony sposób).
2. PRENUMERATA ZAGRANICZNA:
Złotówkowa na IV kwartał 2007 – termin do 20 VIII 2007 (cena prenumeraty plus rzeczywiste koszty wysyłki) i eksportowa – dewizowa od dowolnie wybranego numeru w roku kalendarzowym. Wpłaty przyjmuje RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, konto: PeKaO SA IV O/W-wa 68 1240 1053 1111 0000 0443 0494. (Dodatkowe informacje: tel. 620-12-71 w. 2366).

PRENUMERATA REDAKCYJNA NA 2007 ROK
Na dowolne okresy. Krajowa: 6,50 zł za egzemplarz; zagraniczna o 100% droższa od krajowej; dewizowa – pocztą zwykłą: 3,5 euro za egz., pocztą lotniczą (Europa): 4 euro za egz.


FOT. DAREK MAJEWSKI

ścinki

BOŻENA JANICKA

O Jezu, PRL...

Takim westchnieniem do Najwyższej Instancji zareagowała dwójka licealistów, usłyszawszy tegoroczny temat pracy pisemnej – koronnej konkurencji Ogólnopolskiego Konkursu Wiedzy o Filmie dla uczniów szkół ponadgimnazjalnych, który tuż po Wielkanocy odbył się po raz 19. w Gdańsku. Temat brzmiał w skrócie mniej więcej tak: Czego się dowiedziałeś(aś) o PRL-u z filmów tego okresu? Dodam, że praca rozpoczęta tą pobożną preambułą okazała się jedną z najlepszych.

Formułując to pytanie, spodziewaliśmy się podobnej reakcji, może tylko wyrażonej w sposób bardziej laicki. Od 19 lat chcemy jednak co roku nie tylko zorientować się, co wiedzą o filmie poważnie zainteresowani kinem licealiści, ale także, co myślą o związkach kina z szeroko rozumianą rzeczywistością. I jak co roku – nie doznaliśmy zawodu. *O Jezu, PRL!* – lecz poziom myślenia w przypadku wielu prac zasługiwał na partnerski szacunek, chociaż wiedza o tamtych czasach z konieczności bywa skromna.

Osobistym źródłem wiadomości dobrego i złego są w każdej sprawie rodzice, można więc było również, niejako przy okazji, dowiedzieć się, jaka wizja PRL-u – z czego złożona i dlaczego właśnie taka – utrwaliła się w pamięci przeciętnego rodzica dzisiejszego licealisty. A więc ojcowie i mamy uczestników naszego konkursu u schyłku lat 80. zakładali rodziny, przychodziło na świat dziecko – onże dzisiejszy licealista – a w sklepach był tylko ocet. No i ocet zajmuje honorowe miejsce w opowieściach o PRL-u, serwowanych młodemu przez mamę, z dodatkiem taty, że był stan wojenny. Mogła powstać w umyśle młodego fantastyczna wizja, iż w czasie trwającego 44 lata stanu wojennego wyhodowano w Polsce szczególną odmianę człowieka, którego można utrzymać przy życiu samym octem. To kwaśne paskudztwo pojawiało się w co drugiej pracy jako obowiązkowy składnik rodzicielskich opowieści, ale jednak na prawach anegdoty, chociaż tragiczna samotność octu na sklepowych półkach w schyłkowym okresie PRL-u to przecież szczera prawda. W jednej z prac przeczytaliśmy taki opis odpowiedniej lekcji: – *Kowalski, co wiesz o PRL-u? – Że na półkach był tylko ocet. – A coś więcej? – Że na półkach było dużo octu*. Ale na szczęście rozumnych broni rozum.

Pewien polityk z Gdańska, szanowany, chociaż (bo?) bezpartyjny, który znał temat tegorocznych prac konkursowych powiedział, że z ciekawością przeczytałby te teksty, bo chciałby się dowiedzieć, co ich autorzy myślą o tamtej epoce. A więc spróbuję krótko zreferować najważniejsze głosy.

– W gąszczu faktów, pokoleniu popeerelowskiemu znanych z drugiej ręki, próbujemy odnaleźć obraz człowieka, który nie miał wyboru, musiał wtedy żyć. Odpowiedź na pytanie, jak żył, przynosi składnica pamięci narodowej, jaką jest sztuka. Jej bogactwo pozwala wierzyć, że nie był to czas dla Polaków stracony.

– W tych dziwnych czasach niepokorni filmowcy nie podpowiadali nikomu jak żyć, lecz nakłaniali, by każdy zastanowił się sam, jaka postawa jest właściwa.

– O tym, że PRL to nie tylko męczeństwo i heroizm, lecz toczące się normalne życie, świadczy popularność PRL-owskich filmów, wyrażająca coś więcej niż nostalgię tamtego pokolenia za młodością.

– Trzeba zrozumieć, że istniała wówczas inna strategia życia. Ludzie jakoś radzili sobie z rzeczywistością, starali się do niej dostosować. Świadkiem jest kino tamtych lat.

– Mimo że sposób życia był zdeterminowany przez system, wartość postaw i działań zależała od osobistej wartości człowieka.

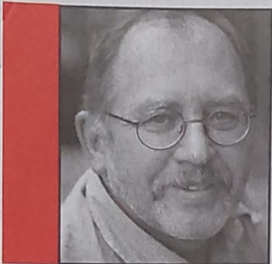
– System, ale stali za tym ludzie. Trzeba próbować zrozumieć motywy ich działań.

I wypowiedź chyba najciekawsza:

– Sztuka rejestruje zbiorowy stan świadomości. PRL-owskie filmy ukazują więc nie tylko postawy i modele, lecz również polityczne uwikłania, które mogą być tylko deklaracją, nie przesądzając do końca o systemie wartości, jaki wyznaje uwikłany człowiek. Ograniczenia cenzuralne sprawiły, że kino posługiwało się językiem aluzji, metafor, symboli. Z „Popiołu i diamentu" mogę się dowiedzieć, jak mój kraj odradzał się po traumie drugiej wojny, ale również odczuć, jak intensywne było wówczas wewnętrzne rozdarcie Polaków. Poszukiwanie tych ukrytych znaczeń i sensów – to dla mnie prawdziwa przyjemność.

Kim będzie w przyszłości autorka tych słów? Jeśli historykiem – byłoby dobrze, gdyby jednak na którymś uniwersytecie w Polsce, a nie na przykład w Berkeley.

Przy paru rewelacjach z innych prac należałoby jednak postawić znak zapytania. *Społeczeństwo żyło w ciągłym strachu o swoje życie*; wpływ lektury „Wiedźmina"? Pretensja do filmowców, że *Nie pokazywali inwigilacji społeczeństwa przez SB*; przecież wiadomo dlaczego, po prostu im się nie chciało. Czy tylko ustrój winien, że *Bóg nie mógł się ukazać w filmach PRL*? Może w ogóle nie widzi powodu, żeby ukazać się akurat w kinie? I wreszcie nie ma co liczyć na to, że jurorzy konkursu na skromnym poziomie intelektualnym zrozumieją taki rewelacyjny paradoks myślowy, jak *niewolnicza władza sowiecka* (to oczywiście o PRL-u). Natomiast nie można wykluczyć, że autor tej śmiałej konstrukcji historiozoficznej zostanie w przyszłości ministrem edukacji.



swoimi słowami

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Sala kinowa

Wysiadam na stacji Cannes. Miga wielki fotos Brigitte Bardot, wysiadającej z tego samego paryskiego pociągu w roku 1955. I dalej co krok fotografie z sześćdziesięcioletniej historii festiwalu. Moje jazdy tutaj też mają swoją małą historię i zawsze mogę się pochwalić, że widziałem żywego Kurosawę. Ale nie jestem nastawiony sentymentalnie. Tyle już nagromadziło się przeszłości, że muszę co jakiś czas zostawiać ten worek i patrzeć w przyszłość. Otuchy dodaje widok Jerzego Płażewskiego, który tutaj, w Cannes w latach 60. filmował amatorską kamerką Chaplina i Sophię Loren. Widzę teraz, jak w sali Bunuela robi notatki o filmie van Santa, który – inaczej iż mnie – bardzo mu się podoba. *Jeszcze przed wojną od aplikantki mojej matki dostałem ołówek świetlny. I tak się zaczęło.*

Kiedy w 1991 pan Jerzy wprowadzał nas do Cannes, na *nasz pierwszy bal*, wydawało mi się, że przyjechaliśmy tutaj po wszystkim, już po szczycie kina. Kolega,neofita kapitalizmu, prosto z Ameryki, kręcił głową: krytycy? Złote Palmy? Jakie to ma znaczenie? Teraz będzie decydować rynek i *box office*!

Szybko zrozumiałem, że ten festiwal nie jest imprezą pięknoduchów, tylko częścią światowego systemu wspierania niezależnej twórczości, który wymyśliła po wojnie Francja, gdy rodzimemu kinu zaczął zagrażać repertuar amerykański. Jest to niepolityczna impreza wolnościowa, kiedyś rozmiękczająca komunizm, a później działanie kapitalistycznych monopoli, rozpuszczająca wszelkie bariery i mury, nie dla *dobrze myślących*, bardzo francuska z ducha. Kiedy dziś przyjeżdżam tu z Polski, której życie duchowe obróciło się wstecz, tyłem do przodu, skłóconej, kiszącej się we własnym sosie, w Cannes czuję się jak na rehabilitacji. Przez chwilę, w latach 90., witano nas tu, jak równych. Teraz wszystko trzeba będzie zaczynać od nowa.

Kiedy w poprzedniej dekadzie nastąpiła ofensywa kin, zwanych *arthousami*, w rodzaju „Muranowa" Gutka, pokazywano w nich filmy autorów, którym Cannes, obok Berlina, Wenecji, Sundance, czy Toronto dawało wsparcie, czy wręcz ich wyhodowało. Na Croisette odkrywaliśmy na nowo Kena Loacha, Mike'a Leigh, Morettiego, von Triera, Cronenberga, Lyncha, Jarmuscha, van Santa, braci Dardenne, Chena Kaige, Hou Hsiao-Hsiena, Kiarostamiego, Aki Kaurismäkiego, Kusturicę, Wong Kar-wai'a.

Nowe kino lat 80. i 90. to już klasycy. Prawie wszyscy wystąpili w tym roku w przedsięwzięciu Gillesa Jacoba „Chacun son cinema" – trzydziestu trzech krótkich, trzyminutowych etiudach. Temat: sala kinowa. Taka jak kiedyś, osobna, nie będąca częścią marketu. Przestrzeń wolności i wspólnoty. Kościół nienazwanej wiary. Nie przesadzam. Kiedy rano, mijając otwarte drzwi do canneńskiego kościółka, biegnę na pokaz filmowy, potykając się na czerwonych schodach Grand Theatre Lumiere, wydaje się mi się wciąż, że kino to taka bezwyznaniowa świątynia, gdzie rozmawiają z Bogiem nawet ci, co w Niego nie wierzą. Kłamstwo religii. Kłamstwo kina. Bracia Coen opowiadają anegdotę o tym, jak w dzieciństwie urwali się ze szkoły i poszli na „Gunfightera", a kiedy nauczyciel spytał, czemu nie było ich na lekcjach, odpowiedzieli bez zmrużenia oka: jest święto Rosz Haszana, właśnie wracamy z synagogi!

Po filmie Juliana Schnabla „Skafander i motyl", o sparaliżowanym redaktorze „Elle", który w roku 1997 podyktował książkę za pomocą drgnięć powieki, pomyślałem, że kino nie wymaga wiary w osobowego Boga. Wystarczy, że my, widzowie, jesteśmy osobami i spojrzenie obiektywu jest osobowe. Momentem mistycznym może być sam zwrot kamery – jak w filmie Schnabla, gdzie patrzymy z punktu widzenia sparaliżowanego, obserwującego świat jakby spoza życia. Mamy z nim łączność, siedzimy wewnątrz jego umysłu. On też jest tylko widzem. Pozycja widza kinowego byłaby więc mistycznym wtajemniczeniem w śmierć? Jeszcze tylko w „Dowcipie" Mike'a Nicholsa patrzyliśmy na życie z tak oddalającej się perspektywy, z rodzajem wyciszenia, wybaczenia, w każdym razie czegoś dobrego.

Dobroczynne kłamstwo religii. Kłamstwo kina. W filmiku braci Dardenne, w ciemnej sali dziewczyna przeżywa film Bressona „Na los szczęścia, Baltazarze". Między rzędami idzie na czworakach złodziej, dobiera się do jej torebki. Dziewczyna po ciemku znajduje jego rękę i pieści ją. W etiudzie Kiarostamiego obserwujemy twarze widzów w ciemności – islamskie kobiety w chustach. Wszystkie płaczą, a z ekranu dobiega: *Gdzie mój Romeo? Kapuletti, Montecchi, wszyscy ukarani!* W filmie Lelouchа oglądamy w trzyminutowym skrócie historię jego życia. Matka Leloucha w ciąży, w kinie, na Fredzie Astairze i na „Towarzyszach broni" Renoira (z tego filmu Płażewski pisał swoją pierwszą recenzję). Matka w kinie za okupacji (była Żydówką). Matka w kinie po wojnie, znów na Fredzie Astairze. I on, którego przygoda z kinem zaczęła się od „Lecą żurawie" Kałatozowa, wojennego filmu o miłości. Sowieci weszli do Budapesztu, Sowieci wypuścili pierwszy sputnik. Ale Samojłowa i Batałow byli ponad tym wszystkim.

W etiudzie Coenów – dwusalowe kino w jakiejś amerykańskiej dziurze wyświetla arthouse'owe filmy: „Reguły gry" i „Klimaty". Przy kasie staje kowboj i pyta programisty, młodego człowieka,jak z innego świata, w koszulce z czerwoną gwiazdą: *co to za filmy? W jakim języku? Czy mają napisy? Czy są sceny rozbierane? Czy są zwierzęta?* Szef kina zachwala mu Renoira i Ceylana. Kowboj wybiera „Klimaty". Po obejrzeniu, przy wyjściu prosi bileterkę, żeby powtórzyła szefowi: film mu się podobał.

W etiudzie Waltera Sallesa kino w brazylijskim interiorze wyświetla Truffauta „Czterysta batów". Przed wejściem dwóch czarnych raperów wyśpiewuje do kamery pochwałę Cannes i niejakiego Gillesa Jacoba. Dzieje się to 8994 km od bulwaru Croisette, gdzie zeszłego roku spotkałem przy piwie filmowców aborygeńskich. Nie chodzili na filmy, spacerowali po Croisette i mówili: tu jest pięknie, tu raj.

W filmie von Triera autor, wbity w smoking siedzi na pokazie konkursowym „Dogville" w Cannes. Nachyla się inny smokingowiec, zagaduje do niego szeptem: *Jestem bardzo dobrze prosperującym biznesmenem; wiele mogę; mam osiem samochodów, po jednym na każdy dzień tygodnia, a w ósmym będę jechał na pogrzeb. A pan, z jakiej branży?* Von Trier: *Ja zabijam.* Wyjmuje młotek i wali w głowę sąsiada, rozwala mu czaszkę, pryska krew, ale nikt nie zwraca uwagi, wszyscy oglądają film.

37. Lubuskie Lato Filmowe - Łagów 2007

37th Lubuskie Film Summer - Łagów 2007

24 czerwca - 1 lipca 2007

24th June - 1st July, 2007

Kinematografie Krajów Europy Środkowej i Wschodniej

Eastern and Central European Cinema

Historia.
Prawda i pojednanie

History.
Truth and Reconciliation

International Visegrad Fund
www.visegradfund.org



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego





POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

Mercedes-Benz
Autoservice Sp. z o. o.
Zielona Góra - Przylep

KOMMUNALES KINO Cottbus e.V.

ZIELONOGÓRSKI POLMOZBYT

KIA MOTORS

IF INSTYTUCJA FILMOWA ODRA - FILM

ADB GROUP





ŠKODA AUTO

ECe Remont

Patronat medialny:

stopklatka.pl
Internetowy Serwis Filmowy

GAZETA LUBUSKA

Radio Zachód

KINO